

HOCA DEHHÂNÎ DİVANI'NDAKİ İLK 25 GAZELİN ŞERHİ

Gölsüm NORMAL

Yüksek Lisans Tezi

**Türk Dili ve Edebiyatı
Ana Bilim Dalı**

Doç. Dr. Sait YILTER

AĞRI-2025

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
AĞRI İBRAHİM ÇEÇEN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Gölsüm NORMAL

TEZ BAŞLIĞI
Hoca Dehhânî Dîvânı'ndaki İlk 25 Gazelin Şerhi

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Sait YILTER
Jüri
Doç. Dr. Sedat KARDAŞ
Jüri
Doç. Dr. Salih ÖZYURT

AĞRI-2025

	LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ TEZ KABUL VE ONAY TUTANAĞI	Doküman No	FR-211
		İlk Yayın Tarihi	26.02.2024
		Revizyon Tarihi	--
		Revizyon No	00
		Sayfa No	1/1

HOCA DEHHÂNÎ DÎVÂNÎ'NDAKİ İLK 25 GAZELİN ŞERHİ

Doç. Dr. Sait YILTER danışmanlığında, Gülsüm NORMAL tarafından hazırlanan bu çalışma, 20/11/2025 tarihinde aşağıda isimleri belirtilen jüri tarafından değerlendirilmiş olup Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalında yüksek lisans tezi olarak **oybirliği** ile kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Sedat KARDAŞ

İmza :

Üye (Danışman): Doç. Dr. Sait YILTER

İmza :

Üye : Doç. Dr. Salih ÖZYURT

İmza :

Yukarıdaki sonuç;

Enstitü Yönetim Kurulu .../.../2025 tarih ve / numaralı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet TEYFUR

Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaklardan yapılan bildiriş, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak olarak kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunundaki hükümlere tabidir.

	LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ TEZ BENZERLİK RAPORU	Doküman No	FR-213
		İlk Yayın Tarihi	26.02.2024
		Revizyon Tarihi	
		Revizyon No	00
		Sayfa No	4 / 264

Benzerlik Oranlarına Dair Beyannamedir		
Öğrenci Adı Soyadı	Gülsüm NORMAL	
Numarası	226051088	
Ana Bilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı	
Bilim Dalı	Eski Türk Edebiyatı	
Programı	Yüksek Lisans	
Danışman Unvanı Adı Soyadı	Doç. Dr. Sait YILTER	
Tez Başlığı	Hoca Dehhânî Divanı'ndaki İlk 25 Gazelin Şerhi	
Bölümler	Turnitin Sonucu	En Yüksek Değer
Giriş	%	% 25
Kuramsal Temeller/Kavramsal Çerçeve	%	% 30
Materyal ve Yöntem	%	% 30
Araştırma Bulguları	%	% 20
Sonuç/Tartışma/Öneri	%	% 20
TEZ (GENEL)	% 20	% 25

30/10/2025

Yukarıda bilgileri yazılı tez çalışmasının benzerlik oranları Turnitin raporundan alındığı haliyle yazılmış olup tüm bilgilerin doğru olduğunu, aksi halde doğacak hukuki sorumlulukları kabul ve beyan ederiz.

İmza
Öğrenci Adı-Soyadı
Gülsüm NORMAL

İmza
Danışman Adı-Soyadı
Doç. Dr. Sait YILTER

- 1) Benzerlik raporunun alınması sırasında “başlıklar, içindekiler, teşekkür, ön söz, dizin, alıntılar, kaynaklar, atıflar, ve 6 kelimededen küçük eşlemeler” kapsam dışı bırakılabilir. “**İnternet, Yayınlar ve Öğrenci Ödevleri veri tabanlarından**” hiç birisi kesinlikle tarama dışı bırakılmamalıdır.
- 2) Tez çalışmasında tabloda belirtilenden daha fazla sayıda bölüm/başlık olması halinde satırlar çoğaltılabilir.
- 3) Çalışmadaki benzerlik oranlarının tabloda belirtilen en yüksek değerleri aşması halinde bu çalışma Enstitü tarafından değerlendirmeye alınmaz ve savunma süreci başlatılmaz.
- 4) Bu beyannameye ek olarak Turnitin Benzerlik Raporu gönderilmelidir.
- 5) Bu beyanname, tez jüri öneri formu ve savunma öncesi kontrol formu ile birlikte Ana Bilim Dalı Başkanlığına teslim edilecek ve akabinde EBYS üzerinden Müdürlüğümüze gönderilecektir.

HAZIRLAYAN	KONTROL EDEN	ONAYLAYAN

ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ
HOCA DEHHÂNÎ DİVÂNÎ'NDAKİ İLK 25 GAZELİN ŞERHİ

Gülsüm NORMAL

Danışmanı: Doç. Dr. Sait YILTER

Bu çalışma, Anadolu sahası klasik şiirin ilk temsilcilerinden biri olan Hoca Dehhânî Divanı'ndaki ilk yirmi beş gazelin şerhinden oluşturmaktadır. Dinî-tasavvufî şiirler yazan çağdaşlarının aksine daha çok din dışı bir anlayışla şiirlerini kaleme alan Dehhânî'nin hayal dünyası ve şiir anlayışı hakkında tespitler yapmak amaçlanmıştır.

Bu çalışma beş bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde araştırmanın konusu, amacı, önemi ve yüzeysel olarak araştırmanın sistematığı açıklanmıştır. İkinci bölümde kuramsal temeller başlığı altında şerh, literatür ve Hoca Dehhânî hakkında bilgiler yer almaktadır. Üçüncü bölümde materyal ve yöntem başlığı altında materyal, kapsam ve sınırlılıklar, çalışmada karşılaşılan güçlükler ve çalışma metodu yer almaktadır. Dördüncü bölümde Hoca Dehhânî Dîvânî'ndaki ilk 25 gazelin şerhi yer almaktadır. Beşinci bölümde ise bulgular, tartışma, sonuç ve önerilere yer verilmiştir.

Öncelikli olarak bu çalışmada seçilen gazellerin literatür taraması yapılarak daha önceden üzerinde çalışma yapılmamış olmasına dikkat edilmiştir. Gazeller klasik şerh yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Gazeller ilk aşamada bütün olarak verilmiştir. Şekil bakımından inceleme tablolar içinde verilmiştir. Akabinde beyitlerde geçen kelimelerin herkes tarafından bilinmediği düşünülerek anlamları verilmiştir. Sonra gazelerde geçen her beyit günümüz Türkçesine çevrilip şerh edilmiştir. Beyitler içerisinde kullanılmış olan mazmunlara, beyitlerde geçen kelimelerin klasik Türk şiirinde kullanım alanlarına ve kelimelerin mecazî ve tasavvufî anlamlarına çoğu zaman kaynak gösterilerek değerlendirmeler yapılmıştır. Tarihî, mitolojik ve dinî şahsiyetlere ne amaçla yer verildiği tespit edilmiş, çeşitli kaynaklar taranarak izah edilmeye çalışılmıştır. Daha sonra şairin hangi çağrışımları kullanarak bunları bir araya getirmiş olduğu göz önünde bulundurularak incelenmiş olan her beytin sonunda edebî sanatlar açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klasik şerh metodu, Hoca Dehhânî, Dîvân, ilk 25 Gazel

ABSTRACT
MASTER’S THESIS
EXPOUND ON THE FIRST 25 GHAZALS IN HOCA DEHHANI'S
DIVAN
Gulsum NORMAL

Advisor: Associate Professor Sait YILTER

This study is a commentary on the first twenty-five ghazals in the Divan of Hoca Dehhani, one of the earliest representatives of classical Anatolian poetry. Unlike his contemporaries who wrote religious-mystical poetry, Dehhani’s poems were written with a more secular perspective. This study aims to explore his imagination and poetic approach.

This study consists of five chapters. The first chapter explains the research topic, its purpose, its importance, and its systematic overview. The second chapter, under the heading “Theoretical Foundations” includes expound, literature, and information about Hoca Dehhani. The third chapter, under the heading “Materials and Methods”, includes the materials, scope, and limitations, the difficulties encountered in the study, and the working method. The fourth chapter includes a commentary on the first 25 ghazals in Hoca Dehhani's Divan. The fifth chapter includes the findings, discussion, conclusion, and recommendations.

First, the selected ghazals in this study were examined through a literature review, ensuring they had not been previously studied. The ghazals were analyzed using the classical expound method. Initially, the ghazals were presented as a whole. The formal analysis was presented in tables. Subsequently, the meanings of the words in the verses were provided, assuming they were not universally known. Each ghazal was then translated into contemporary Turkish and annotated. The metaphors used within the verses, the uses of the words in classical Turkish poetry, and the metaphorical and mystical meanings of the words were evaluated, often citing sources. The purpose of the inclusion of historical, mythological, and religious figures was determined and explained through various sources. Subsequently, the poet's associations and combinations were considered, and the literary figures were explained at the end of each verse.

Keywords: Classical expound methods, Hoca Dehhani, Divan, top 25 ghazals.

ÖN SÖZ

Klasik Türk edebiyatı, edebiyat tarihi içinde hiç kuşkusuz özel bir yere sahiptir. Aradan geçen uzun zamana ve acımasız olan onca eleştirilere rağmen bu edebiyat, güncelliğini yitirmemiş, tam aksine her dönemde kendini yenilemeye ve geliştirmeye devam ederek günümüze kadar gelmiştir. Klasik şiir tarzında eserler kaleme almak modern edebiyat döneminde revaçta olmasa da bu gelenekten esinlenmiş pek çok yazar; şiir, roman vb. gibi edebi türlerde farklı eserler ortaya koymuşlardır.

Modern çağda sosyal hayatın gerekleri değişmiş ve bu değişimden dolayı insanların edebiyat zevki, kurmuş oldukları hayaller ve istekler kaçınılmaz bir şekilde etkilenmiştir. Bu çalışmada, değişen sosyal hayat, edebi zevkler ve hayallerin etkisiyle anlaşılması güçleşen klasik şiirin duygu ve düşünceleri, olabildiğince anlaşılır hâle getirilmeye çalışılmıştır. *Divan*'ındaki ilk 25 gazelini şerh edilmeye çalışılan Hoca Dehhânî işte tam bu noktada daha da çok önem kazanmaktadır. Çünkü klasik Türk edebiyatının, yüzyıllardır şekillenen köklü şiir geleneğinin Anadolu'daki öncü şahsiyetlerinden biri olan Hoca Dehhânî, kendisinden sonra yıllar, belki de yüzyıllar boyunca sürececek olan edebiyatın bir bakıma temellerini atmıştır.

Çalışmanın konusu olan gazeller, Ersen Ersoy ve Ümran Ay tarafından hazırlanmış olan *Hoca Dehhânî Divanı* adlı çalışmalarından alınmıştır. Gazellerin bu çalışmadan alınmasının nedeni, çalışmanın geniş kapsamlı olması, Hoca Dehhânî'nin hayatı hakkındaki yeni bilgileri, edebî kişiliği, sanatı ve yaşadığı dönemle ilgili detaylı bilgiler içermesindendir. Çalışmanın konusu olan gazeller üzerinde daha önce hiçbir şerh çalışması yapılmamış olup *Hoca Dehhânî Dîvânı*'ndaki sırasına göre şerh denemesine tabi tutulmuştur.

Klasik şerh yöntemine göre hazırlanan bu çalışmada önce her gazel numaralandırılmış ve bütünüyle verilmiştir. Gazeller daha sonra şekil ve muhteva bakımından incelemeye ve şerh edilmeye çalışılmıştır. Şekil bakımından inceleme kısmında nazım şekli, vezni, redifi, kafiye, kafiye şeması ve nazım birimi verildikten sonra muhteva bakımından incelemeye geçilmiştir. Burada öncelikle bilinmeyen kelimelerin anlamları verilerek beyitlerin şerhine ve açıklanmasına geçilmiş, akabinde edebî sanatlar izah edilmeye çalışılmıştır. Beyitler günümüz Türkçesine aktarılırken beytin orijinal yapısının bozulmamasına dikkat edilmiştir. Şairin gazellerinde vermiş

olduğu terim ve semboller incelenip açıklanmaya çalışılmış ve şairin vermek istediği mesajın daha net ve doğru bir şekilde anlaşılması için gayret gösterilmiştir. Çalışma hazırlanırken, aynı kaynaklara bağlı kalmamak amacıyla imkân dâhilinde farklı kaynaklardan da yararlanılmaya çalışılmıştır.

Gölsüm NORMAL



TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimim boyunca bilgi, birikim ve tecrübeleriyle bana kılavuzluk edip yoluma ışık olan, güler yüzünü ve samimiyetini hiç eksik etmeyen ve her daim bana güvendiğini hissettiren çok kıymetli danışman hocam Doç. Dr. Sait Yilter'e saygılarımı sunar, kendisine teşekkür borç bilirim.

Bu süreç boyunca beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan, her daim desteklerini hissettiren; sabırları ve sevgileriyle bana güç veren, adı gibi çok kıymetli olan annem Kıymet Normal'e, kardeşim Yakup Normal'e, değerli teyzem Fatım Epekinci'ye ve diğer aile bireylerime minnettarlığımı belirtmek isterim. Onların varlığı ve bana duydukları güven, bu çalışmayı tamamlamamda en büyük destek kaynağım olmuştur.

Aynı dönemde yüksek lisans yolculuğunu paylaşmış olduğum çok değerli arkadaşım Esmâ Çiçek'e, bu zorlu süreç boyunca karşılıklı destek, sabır, sevgi ve özellikle motivasyonumuz için içtenlikle teşekkür ederim.

Tez süreci boyunca desteklerini benden eksik etmeyen ve tezi tamamlayabileceğime olan inançlarından dolayı değerli kuzenlerim Sümeyye Epekinci, Gülsüm Özdemir, Hatice Özdemir, Zeynep Özdemir ile dostlarım Dilek Kansu ve Dilruba Ercan'a teşekkür ederim.

20.11.2025

Gülsüm NORMAL

İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
TEŞEKKÜR	ix
1. GİRİŞ	1
1.1 Araştırmanın Konusu	3
1.2 Araştırmanın Amacı ve Önemi	3
1.3 Araştırmanın Yöntemi	3
2. KURAMSAL TEMELLER	5
2.1. Şerh	5
2.1.1. Geleneksel Şerh Yöntemi	7
2.2. Literatür	13
2.3. Hoca Dehhânî Hakkında Bilinenler	19
2.3.1. Hayatı	19
2.3.2. Edebi Kişiliği	24
2.3.3. Eserleri	27
3. MATERYAL VE YÖNTEM	29
3.1 Materyal	29
3.2 Kapsam ve Sınırlılıklar/ Karşılaşılan Güçlükler	29
3.3 Çalışma Metodu	30
4. ARAŞTIRMA BULGULARI	
HOCA DEHHÂNÎ DÎVÂNÎ'NDAKİ İLK 25 GAZELİN ŞERHİ	32
GAZEL 1	33
GAZEL 2	48
GAZEL 3	60
GAZEL 4	85
GAZEL 5	95
GAZEL 6	103
GAZEL 7	110
GAZEL 8	117
GAZEL 9	124

GAZEL 10	130
GAZEL 11	137
GAZEL 12	146
GAZEL 13	153
GAZEL 14	162
GAZEL 15	169
GAZEL 16	177
GAZEL 17	183
GAZEL 18	189
GAZEL 19	195
GAZEL 20	200
GAZEL 21	207
GAZEL 22	213
GAZEL 23	220
GAZEL 24	226
GAZEL 25	233
5. TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER	237
5.1. Şekil Bakımından	237
5.2. Muhteva Bakımından	240
KAYNAKLAR	244

1.GİRİŞ

Bir eseri doğru ve daha anlaşılır bir şekilde inceleyebilmek için öncelikle o eserin oluşmasında etkili olan zihniyeti anlayıp kavramak gerekir. Eserin zihniyetini yazılmış olduğu dönemin dinî, siyasî, sosyal, askerî, ekonomik, felsefî ve kültürel birikimlerinin tamamı oluşturur. Bu yüzden eserin vermiş olduğu mesajı daha doğru ve net bir şekilde anlamak için şairin yaşamış olduğu dönemin koşullarını; şair ile şiir arasındaki ilişki bağını kurabilmek için de şairin hayatını, sanatını, kişilik özelliklerini bilmek gerekir. Çünkü hiçbir eser, yazılmış olduğu dönemden ve şairinden ayrı düşünülemez. Hoca Dehhânî'nin 14. yüzyılın ilk çeyreğinde doğup 14. yüzyılın sonlarına doğru vefat etmiş olduğu tespit edilmiştir (Ersen ve Ay, 2017: 24).

11. yüzyıl itibariyle Anadolu'ya yerleşmeye başlamış olan Oğuzlar, zamanla kendilerine has bir yazı dili oluşturmuşlardır. 13.-15. yüzyıl arasını kapsamakta olan bu çağa genellikle Eski Anadolu Türkçesi adı verilmiştir. Tarihi devirleri açısından Eski Anadolu Türkçesi, genel olarak Anadolu Selçuklu Devleti'nin son dönemlerini kapsamakta olan Selçuklu Türkçesi, Anadolu Beylikleri Türkçesi ve Osmanlı Türkçesine Geçiş Dönemi Türkçesi olmak üzere üç döneme ayrılmıştır (Korkmaz, 2013: 81).

Anadolu Selçukluları döneminden günümüze fazla bir eser ulaşamamıştır. Bu yüzden Türkçenin 11.-13. yüzyıllar arasında “karanlık” olan bir süreçten geçtiğini söylenilebilir. Çünkü Köktürk, Uygur ve Karahanlı dönemlerinde olgun ve yetkin bir kültür ve edebiyat dili olan Türkçenin, Selçuklu döneminde eser vermemiş olması düşünülemez (Akar, 2012: 233). Selçuklu döneminden günümüze eserlerin ulaşmamış olması, Anadolu'da yazı dilinin oluşmaya yeni başlaması ve Haçlılar ile Moğolların yıkıcı savaşları sonucu eserlerin kaybolmuş olması ihtimaliyle de açıklanabilir (Özkan, 2013: 65).

13. yüzyılın ortalarına doğru Anadolu Selçuklu Devleti giderek zayıflamaya başlamış ve bu yüzyılın sonlarında yıkılmıştır. Bunun üzerine beylikler kurulmuş Anadolu'da yeni dönem başlamıştır. 13. yüzyılın sonlarına doğru ve 14. yüzyılın başlarında Anadolu'da kurulmuş olan bazı beylikler şunlardır: Menteşeoğulları

Beyliği, Eşrefoğulları Beyliği, Karamanoğulları Beyliği, Hamidoğulları Beyliği, Sahipataoğulları Beyliği, Germiyoğulları Beyliği, Saruhanoğulları Beyliği, Aydınoğulları Beyliği, Pervâneoğulları Beyliği, Çandar Beyliği, Karesioğulları Beyliği, Osmanoğulları (Yavuz, 2013: 13).

14. yüzyıldaki siyasî olaylar neticesinde Türk edebiyatında önemli gelişmeler meydana gelmiştir. Anadolu’da beyliklerin başında bulunan beyler Türkçe diline ve Türkçe eserlere değeri vermişlerdir. Bununla birlikte şairler, tasavvufî inançlarını halk arasında yaymak ve halka ulaştırmak için eserlerini Türkçe yazmak zorunda kaldıklarından birçok manzum ve mensur Türkçe eser kaleme almışlardır (Yavuz, 2013: 14).

14. yüzyılda kaleme alınan edebî ürünler 13. yüzyıla göre daha fazladır. 13. yüzyılda sadece Sultan Veled’in *Farsça Divan*’ı ve Yûnus Emre’nin *Dîvân*’ı kaleme alınmış, 14. yüzyılda Türkçe divan sayısı oldukça çoğalmış ve divanlarda daha önceden örneklerine rastlanılmamış kaside, kıt’a, rubai, tuyuğ vb. gibi nazım şekilleri yer almıştır. Bu yüzyılda divanların yanı sıra, duygusal ve dinî-tasavvufî mesneviler, Hz. Muhammed’in mucizelerinin konu edildiği manzum hikâyeler, *Marzubân-nâme*, *Kelile ve Dimne* gibi fabl türünde yazılmış didaktik eserler ve bunlarla birlikte çeşitli konularda Türkçe yazılmış olan edebî eserler yer alır (Mengi, 2015: 80).

14. yüzyılda kaleme alınmış olan mesneviler, Anadolu sahasında gelişen Türk edebiyatı içerisinde önemli bir yere sahiptirler. Bu mesneviler daha çok ahlakî ve dinî-tasavvufî konular içermektedir. Bu mesnevi türünde yazılmış olan *Garib-nâme* ve *Mantıku’t-Tayr* gibi eserler, yazılmış oldukları yüzyılda ve daha sonraki yüzyıllarda yazılmış olan mesneviler içerisinde en hacimli olan mesnevi örnekleridir (Mengi, 2015: 80).

13.-14. yüzyıllarda gelişen Türk edebiyatının en önemli özelliği arasında “dinî-tasavvufî” konuların ağırlıklı olarak işlenmesidir. Tasavvuf hareketi, İslamiyet’in doğuşundan iki yüzyıl sonra ortaya çıkmış ve Türkler arasında da yayılarak Bektaşilik, Mevlevilik ve Yesevilik gibi tarikatların ortaya çıkmasına neden olmuştur (Kurnaz, 2003: 137).

Eski Anadolu Türkçesinin ilk dönemlerinde yabancı unsurların karışmamış olduğu sade ve yalın bir Türkçe kullanılmıştır. Ancak 13. yüzyıldan 15. yüzyıla doğru gidildikçe Arapça ve Farsça kelime sayısının belirgin bir şekilde artmış olduğu görülmektedir. Aynı zamanda İstanbul'un fethinden sonra gelişmeye başlayan Türkçenin izlemiş olduğu yol da değişmiştir (Korkmaz, 2013: 87-111). Bu dönemde Eski Anadolu Türkçesindeki arkaik unsurlara rastlansa bile şairler mahallî unsurları klasik şiirde kullanmaya gayret etmişlerdir. *Hoca Dehhânî Dîvânı*'nda -az da olsa- arkaik kelimelere rastlamak mümkündür.

1. 1. Araştırmanın Konusu

Bu çalışma, *Hoca Dehhânî Divanı*'ndaki ilk 25 gazelin incelenmesini konu almaktadır. Çalışmada Hoca Dehhânî'nin hayatı, eserleri, edebî kişiliği, divan şiirine olan katkısı üzerinde detaylı bir şekilde durulmuştur. Şairin *Dîvân*'ında bulunan ilk 25 gazeli, şairin yaşamış olduğu devrin siyasî, sosyal, askerî durumu göz önünde bulundurularak şerh edilmiştir. Gazeller şerh edilirken klasik şerh metodu kurallarına uyulmuş ve beyitler bir hâlinde ele alınıp ayrıntılı bir şekilde açıklanmıştır. Bununla beraber gazellerde öne çıkan mazmunlar, temalar, söz sanatları ve kullanılan şiir dili analiz edilerek şairin sanat anlayışı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

1. 2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışmanın amacı, Hoca Dehhânî'nin *Divan*'ında yer alan ilk 25 gazelin detaylı bir şekilde incelemesinin yapıp şairin üslup özelliklerini, şiir anlayışını ve tematik tercihlerini ortaya koymaktır.

Bu çalışmada, Hoca Dehhânî'nin gazelleri beyit beyit şerh edilecektir. Kullanılan söz sanatları, imgeler, anlam yapısı ve mazmunlar detaylı bir şekilde analiz edilerek Hoca Dehhânî'nin klasik Türk şiirindeki yeri ve önemi değerlendirilecektir. Bununla beraber o dönemde baskın olan şiir anlayışı ile Hoca Dehhânî'nin gazellerinde görülen din dışı unsurlar üzerinde durulacak, klâsik Türk şiirinin gelişimi açısından taşıdığı önem tartışılacaktır.

1.3. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmanın konusu ile ilgili olarak öncelikle Hoca Dehhânî'nin *Divan*'ı incelenmiştir. Akabinde Hoca Dehhânî ile ilgili ya da başka divanlar üzerinde şerh

yöntemiyle yapılmış yüksek lisans ve doktora tezleri incelenmiş olup bunlardan yararlanılmıştır. Bunlarla birlikte araştırmamızın konusu ile ilgili makale, kitap ve dergilerden yararlanılarak kapsamlı bir literatür taraması yapılmıştır. Şerh çalışması için Hoca Dehhânî'nin *Divan*'ındaki ilk 25 gazelin tamamı baştan sona taranmış olup bu gazelerde geçen kelime, mefhum, mazmun, terkip ve söz sanatlarının içermiş olduğu düşünce, imge ve hayal unsurları şerh yoluyla açıklanmıştır.



2.KURAMSAL TEMELLER

2.1. Şerh

Sözlükte “kesmek, açmak, ayırmak, sözün kapalı olan kısımlarını açıklayıp anlaşılır hale getirmek, bir şeyi genişletip yaymak” (Doğan, 1996: 1023) gibi anlamları olan şerh, terim anlam olarak bir metnin, eserin daha iyi anlaşılabilmesi için sözlü veya yazılı olarak yapılan açıklamaların bütünüyle tarif edilmesidir. Şerhler çoğunlukla anlamı kapalı kalmış konuların açıklanması için yapılmıştır. Anlaşılması zor olan metinlerin, eserlerin açıklanması ihtiyacının yeni nesillerin daha iyi anlaması amacıyla Batı'da Aristoteles zamanında ortaya çıktığı ve başta Homeros olmak üzere eski metin ve eserleri açıklama çabasının filoloji alanının doğmasına neden olduğu dile getirilmektedir (Ayçiçeği, 2014: 27). Klâsik Türk edebiyatında, şerh geleneğinin 15. yüzyılda görülmeye başlandığı söylene de aslında şerhin başlangıç tarihi çok daha eskilere dayanmaktadır. Şerh geleneğinin 15. yüzyıldan itibaren gelişmeye başlamış olduğunu ve 17. yüzyıl ile 18. yüzyıldan itibaren en zengin dönemi yaşamış olduğunu söyleyebiliriz (Yılmaz, 2025: 5; Erdoğan, 1997: 4).

Şerh geleneğinin ortaya çıkmasında, İslam dinini benimsemiş ve kabul etmiş olan kişilerin, klasik Türk edebiyatının en önemli kaynakları arasında yer alan *Kur'an-ı Kerim*'i anlamak için vermiş oldukları çaba önemli yer tutar. Çünkü *Kur'an-ı Kerim*'i daha iyi anlama çabası ve gayretleri tefsir çalışmalarını doğurmuştur. Tefsir, *Kur'an-ı Kerim*'i her yönüyle anlamak, anlatmak ve açıklamak ihtiyacından ortaya çıkmış olan bir bilimdir. Kelimenin anlamına baktığımız da “izah etmek veya kapalı olan bir şeyi açığa, meydana çıkarmak, üstü örtülü” anlamında kullanılmaktadır. Kelimenin terim anlamı ise *Kur'an-ı Kerim*'in veya hukukî, felsefî metinlerin belli usul ve kurallara göre açıklanıp izah edilmesi olarak tanımlanmıştır. Genel olarak baktığımızda, İslam dünyasındaki şerh çalışmalarının esas kaynağını tefsirlerin oluşturduğunu söyleyebiliriz. Şerhler dinî ve ilmî içerikli olan, hadis, fıkıh, sarf, mantık, nahiv, kelâm, belâgat ve hey'et gibi eserler hakkında kaleme alınmış olduğu gibi manzum ve mensur olan edebî eserler için de kaleme alınmışlardır. Fars edebiyatı şerh geleneğinde genellikle tasavvufî metinlerin öne çıktığı görülmektedir. Şerh literatüründe öne çıkan Fars şairleri arasında Şemseddin-i Lahorî, Hüseyin Vâiz-i Kâşîfî ve Molla Câmi'yi sayabiliriz (Ayçiçeği, 2014: 27; Yılmaz, 2007: 272 ve Yekbaş, 2008: 191).

Telhîs, hâşiye, ta'likât ve hâmiş gibi türler hakkında yapılan şerhlerin ortak özellikleri açıklama gerektiren cümleyi, kelimeyi, beyti, mısrayı, ibareyi ya da metni anlaşılır kılmak gayesiyle açıklamayı esas almalarıdır (Mengi, 2000: 74).

Şerh yapma ihtiyacının hissedilmiş olduğu başlıca metinler "başta fıkıh ve temel hadis kitapları olmak üzere duâ mecmuaları ve esmâ-i hüsnâ, hilye-i nebîler, akaitle ilgili eserler vb. gibi çok sayıda dinî telifâtın yanı sıra gramer, dil ve astronomi alanlarında yazılmış eserlerden meydana gelmektedir (Ceylan, 2000: 20).

Klâsik Türk edebiyatı sanatlı söyleyişin ürünüdür. Klasik şairler benzer ve belirli olan konuların etrafında dönen bu edebiyatta sanatını icra etmek ve daha iyiyi söylemek durumundadır. Şair bunu yaparken de mazmunları ve edebî sanatları ustalıkla ve hünerli bir şekilde kullanmayı kendisine ilke edinmiştir. Klasik şiirin beslendiği kaynaklar, ayrıca şiirde kullanılan mazmunların önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Bilhassa dinî-tasavvufi kaynakların yanında tarih, halk inanışları, tabiat, efsaneler, *Şehnâme*... vb. gibi önemli kaynaklar, klasik şiirde kimi zaman edebî sanat vasıtasıyla kimi zaman da edebî sanatların aracılığıyla mazmun olarak karşımıza çıkar. Klasik şiirde kullanmış olduğu edebî sanatlar ve mazmunlar, divan şiirinin iyi bir şekilde anlamlandırılmasını, yorumlanmasını ve açıklanmasını uygun bir hâle getirmektedir (Yekbaş, 2008: 191).

Klâsik Türk edebiyatında çok geniş bir yere sahip olan şerhler, çoğunlukla manzum ve mensur olarak yazılmışlardır (Kızıldaş, 2020: 154). Şerhlerin bu kadar çok yazılmasının sebeplerinden birisi de daha önce yazılmış olan şerhlere birçok yerde ulaşamıyor olmasındandır. Bir başka nedeni de daha önce defalarca okunmuş olan şerhin, tekrardan okunup şerh yapma ihtiyacı doğurmasından kaynaklıdır. Dönemin şarihleri bazen bir kelime, bir cümle, küçük bir risale, bir bölüm ya da bir eserin tamamını şerh etmişlerdir. Mesnevilerin, divanların, sözlüklerin, vb. eserlerin şerhleri yapılmış, hatta bununla kalınmamış, yapılmış şerhlerin bile şerhi yapılmıştır. Eserin yazılmış olduğu topluluk veya ulaşmayı hedeflediği okuyucu kitlesi bakımından farklı şekillerde şerhlerde yapılmıştır. Örnek olarak, Birgivî Mehmed Efendi'nin "*et-Tarîkatü'l-Muhammediyye*" adlı eseri İsmetî tarafından seçkin çevre için daha sanatsal bir dille şerh edilirken, Vedâdî ise halkın anlayabileceği şekilde daha sade, anlaşılır bir dil ve üslup kullanarak eseri yeniden şerh etmiştir (Yılmaz, 2025: 6).

Klâsik Türk edebiyatındaki şerh kavramı ile günümüzde yer alan modern metin şerhi kavramı birbirinden ayrı tutulmalıdır. Çünkü klâsik şerh yapma düşüncesinde olan bir şarihin metinle ilgili kesin bilgiler verme, metnin lügat bilgisini ve metinle ilgili tüm dil hususiyetlerini tümüyle okuyucuya bildirmek gibi bir amacı yoktur. Klâsik şarihler, o dönemde yaşayıp edebî atmosfere hâkim olan, belli bir edebî birikimi olan ve eski kültürü bilen çevrelere şerh yapmıştır. Günümüzde yapılan metin şerhlerinde ise durum böyle değildir. Yapılan bu şerhler, yeni kuşağa kültürel mirasımızın bütün zenginliklerini Osmanlı Türkçesinin bütün özellikleriyle birlikte anlatma ve açıklama mecburiyeti duymaktadır. Bu durumu gerekli kılan sebeplerin başında yeni bir alfabenin kabul edilmiş olması ve Osmanlı Türkçesinden Türkiye Türkçesine geçilmiş olması gelir (Yılmaz, 2007: 273).

Klâsik şerhlerde daha çok edebî kaygı üzerinde durulurken modern metin şerhlerinde ise edebi kaygı ikinci planda yer almaktadır. Çünkü modern metin şerhlerinde asıl amaç; geçmiş dönem ile günümüz arasında bir köprü kurarak kültürel bağlar arasındaki kopmayı engellemeye çalışmaktır. Edebî metinlerin açıklanmasına yani metin şerhlerine eskiler "şerh-i mütûn" demiştir. Metnin anlaşılmasını kolaylaştırmak için yapılan çalışmalar yani metin şerhleri, klasik Türk edebiyatının başlangıcından günümüze kadar gelmiş ve günümüzde ise geçmişin araştırılıp tanıtılması, yaşatılması ve geçmiş ile günümüz arasında ilişki kurulması bakımından büyük bir önem ve değer kazanmıştır (Aksoyak, 2002: 283). Filolojik yaklaşımların baskın olduğu klâsik dönem şiir metinleri üzerine yapılmış olan *Mesnevî*, *Hâfız ve Sa'dî şerhleri* ayrı tutulursa modern bilim anlayışına uygun metin şerhi çalışmalarının en büyük ustası ve öncüsü Ali Nihat Tarlan görülmektedir (Macit, 2002: 311). Modern şerhlerle ilgili yapılmış olan çalışmalar özellikle Ali Nihat Tarlan'dan sonra hız kazanmıştır.

2.1.1 Geleneksel Şerh Yöntemi

Geleneksel metin şerhi, metni temel alan geleneksel metin inceleme yöntemidir. Şerh, terim anlam olarak, bir metnin, eserin daha iyi anlaşılabilmesi için sözlü veya yazılı olarak yapılan açıklamaların bütünüyle tarif edilmesidir. Bu yöntem, bir metni anlama, yorumlama ve açıklama temeline dayalı çok eskiden beri uygulanmış gelmiştir. Geleneksel metin şerhi; "hâmiş, hâşiye, telhîs, tahşiye ve ta'likât" gibi çeşitli

isimlerle anılmıştır. Ayrıca bununla birlikte şerh yapmanın usulü de geliştirilmiştir. Şarih seçmiş olduğu eseri; 1. Kelimeler (anlamı, kökeni, türetilmiş kelimeleri, mecazları), 2. Dilbilgisi (gramer), 3. İmlâ bilgileri, 4. Metindeki yeri, işlevi ve bağlamı, 5. Muhteva (şerhin yapılmış olduğu ilim ve kültür dünyası, ansiklopedik bilgiler) bakımlarından açıklar ve yorumlardı (Genç, 2007: 395).

Metin şerhi metodolojisinin hem uygulaması hem de teorisi konusunda en önemli temsilci Ali Nihat Tarlan'dır. Tarlan'a (1937: 191) göre metin, sanatın bir kolu olarak görülen yazılı edebiyat ürünüdür ve çağının düşüncelerini, görüşlerini ve sanat anlayışını yansıtır. Genel olarak inceleme yöntemi hepsi için aynıdır ve edebi metin estetik ilimler, sosyoloji ve psikolojinin konusudur. Edebiyat tarihçileri bu edebi eserlerin içine kendilerine yarayacak bilgileri bulmak için girerler. Edebiyat tarihçisi sanatkarların yaşayışını, edebiyatın yürüyüşünü, cemiyetle olan ilgisini ve nihayet bunları terkip ederek bu sanatın gelişimini ve olgunlaşmasını çizer. Ali Nihat Tarlan'a göre yapılan bu iki tür çalışma yetmez. Bununla birlikte metnin kendisi içinde incelemek gerekir.

Ali Nihat Tarlan, yapılan incelemenin metne göre yapılması gerektiğini işaret ettikten sonra bunu iç ve dış olmak üzere ikiye ayırır. Nihat Tarlan'a göre edebi eser toplum, tarih, iklim, çevre ve veraset gibi birçok unsurun etkisi altında kalarak yetişmekte olan insanın, kendisini kuşatmış olan dış dünyadan aldığı izlenimlere karşı vermiş olduğu zihinsel ve duygusal tepkilerin bir ürünüdür. Bu nedenden dolayı bir eseri anlamak için, eserin sadece dış yapısını değil aynı zamanda onu meydana getirmiş olan sanatçının zihni ve duygusal dünyasını da çözümlemek gerekmektedir. Eserin dış kabuğu soyuldukça, farkı dönemlere ait olan edebi ürünler arasındaki iç birlik ve gelişim aşamaları açık bir şekilde ortaya çıkacaktır. Ali Nihat Tarlan ayrıca, edebi eserlerin yapı unsurlarının ortaya konulmasının ve bu eserlerin çeşitli açılardan sınıflandırılmasının, edebiyat alanındaki karmaşayı azaltacağını ifade etmektedir. Bu tür çalışmalar sayesinde, edebiyat ve medeniyet tarihi ile insan ruhunu incelemekte olan disiplinlere nesnel ve somut veriler sunabilecektir. Bu çerçevede metin şerhi, edebiyat tarihi, edebiyat teorisi ve psikolojisi ile ilişkili olmakla birlikte, kendine özgü olan inceleme ve yöntem alanlarına sahip bağımsız bir disiplin olarak ele alınmalıdır (Tarlan, 2017: 226).

Tarlan'a göre, eski devire ait olan metinlerin sağlıklı ve daha iyi bir şekilde anlaşılabilmesi için metnin önce doğru okunması, daha sonra doğru bir şekilde anlamlandırılması gerekmektedir. Metinleri ilmi bir incelemeye tabi tutabilmek ve genel ilkeler çerçevesinde değerlendirebilmek için, yalnızca şerh aşamasına değil, aynı zamanda metni okuyabilme yeterliliğine de sahip olmak gerekmektedir. Ali Nihat Tarlan, Bir metnin doğru okunabilmesi için özellikle Osmanlı dili bilgisi ve aruz vezni gibi iki temel bilgi alanının zorunlu olduğunu vurgulamaktadır. Osmanlı Türkçesi, Türkçe temelli olan ve Arapça ile Farsça kelime ve kuralları da bünyesinde barındırmakta olan bir dildir. Bu dile yeteri kadar hâkim olunmadıkça metnin okunup anlaşılması mümkün değildir. Bununla birlikte, nazım metinleri söz konusu olduğunda, Arapça ve Farsçanın sadece söz varlığının değil, prozodi ve vezin özelliklerinin de bilmemesi gerekmektedir (Tarlan, 2017: 228).

Tarlan'a göre, özellikle erken dönem metinlerini okuyabilmek ve anlayabilmek için Osmanlı Türkçesinde zaman içerisinde kullanım dışı kalmış olan bazı kelimelere de hâkim olmak gerekmektedir. Kelime bilgisi sağlandıktan sonra, aruza alışkın olan bir kulak, veznin oluşan ahengi içinde kelimelerin büyük bir bölümünü doğru bir şekilde okuyabilir. Aynı zamanda, yazma eserlerde sıkça karşılaşılmakta olan hatalar göz önünde bulundurulmalıdır. Bu tür yanlışlıklar şairin üslubu, dönemin estetik anlayışı, gramer ve sentaks bilgisi ve vezin ahengi dikkate alınarak düzeltilmelidir. Sonuç olarak Tarlan, gramer ve sentaks bilgisinin, metin içerisinde geçmekte olan kelimelerin cümle içindeki görevlerini belirleyerek anlamı aydınlatmış olduğunu; böylece yanlış olan okumaların ve oluşan anlam belirsizliklerinin büyük ölçüde giderilmiş olduğunu ifade etmektedir. Bu aşama, metin şerhine geçmeden önce tamamlanması gereken ilk ve temel konak olarak değerlendirilmelidir (Tarlan, 2017: 228).

Tarlan, metin şerhinde "cüz" ve "kül" kavramlarının birlikte ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Tarlan'a göre beyit, klasik Türk edebiyatında "cüz-i tam" olarak kabul edilebilir. Bu kabulden dolayı metin incelemesinde iki temel yol ortaya çıkmaktadır: cüz'ün yani beytin tek başına şerh edilmesi ve bu cüzlerden dolayı oluşmuş olan bütünün (küllün) kavranması. Ancak Tarlan, bu yaklaşımın her nazım şekli için aynı ölçüde geçerli olamayacağını belirtmektedir. Gazel, kaside ve bazı kıta türlerinde beyit merkezli yapılmakta olan inceleme yeterli bulunurken; terakib-i bend,

terci-i bend, murabba ve muhammes gibi nazım şekillerinde ise metni anlamlandırabilmek için bütüne yönelmek zorunludur. Mesnevi ise Tarlan'a göre başlı başına ayrı bir inceleme alanı olarak görülmektedir. Mesnevilerde sadece tek tek beyitlerin değil; eserin kuruluşu, ele alınmış olan konunun ait olduğu toplumsal çevre, eserin motifleri, bu motiflerin kaynakları, yerel unsurlar, heyecanın yoğunlaşmış olduğu merkezler, benzer konuya sahip mesnevilerle karşılaştırıldığında olay ve motiflerdeki değişimler ve bunların sanatkarın şahsiyetine yansımaları dikkate alınmalıdır. En sonunda bütün bu unsurlar aracılığıyla eserden hareketle ait olduğu dönemin medeniyet anlayışına ulaşmak mümkün hâle gelir (Tarlan, 2017: 229).

Tarlan'a göre, klasik şiirde edebiyatın nazım alanını incelemek için üç temel yol bulunmaktadır. İlk aşamada, eserler ve yazılmış olduğu dönemin sanat anlayışı arasındaki geniş ve ortak olan yapının ortaya konulması gerekmektedir. İkinci aşamada, bu genel çerçeve içerisinde edebi şahsiyetlerin incelenmesi yer almaktadır. Son aşamada ise edebi şekillerin mahiyetinin, genel özelliklerinin ve bu şekillerde işlenmiş olan konuların ortak noktalarının tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Burada belirtilen üçlü yaklaşım, metnin şerh ve izah edilmesinde bütüncül bir değerlendirme imkânı sunmaktadır (Tarlan, 2017: 229).

Tarlan'a göre bir sanatkâr yaşamış olduğu toplumdan habersiz olamaz ve yaşanan olaylara kayıtsız kalamaz. Bilinçaltında mutlaka yaşamış olduğu sosyal çevrenin tesirleri vardır. Bundan dolayı sanatkâr farkında olarak veya olmayarak dış dünyanın etkilerini eserine yansıtır. Metni anlayabilmek için edebi eserlerin dış kabuklarını kaldırıp şairin zihin ve duygu dünyasının işleyişini anlamak gerekir (Güleç, 2010: 84).

Tarlan'a göre metin şerhi edebî bir eleştiri metodu değildir. Çünkü bir metni edebî yönden eleştirmek metnin bedîî değeri hakkında bir hüküm vermektedir. Tarlan, bedîî güzelliğin (estetik değer), eleştiride bulunanın zevkiyle yakından ilgili olduğunu, bu nedenle onun sınırlarını ve kurallarını belirtmenin zorluğuna işaret etmiştir. Eleştirmenin şahsî zevklerinin etkisiyle yazmış olduğu eleştirilerin de ikinci türden bir edebî metin hâline geldiğini ve bütün bunların şiiri anlamaya yetmeyeceğini söylemektedir. Tarlan'a göre eleştirmen, edebî bir metni hisseden ve duyan kişi ise metinler şerhini anlayan kimsedir, diyerek ciddi bir ayrıma gider. Şerh eden kişinin

metodu bellidir, anlamış olduğunu anlatabilir, anlatmış oldukları ise nesnel ve ölçülebilirdir. Söylediklerini belgelendirir ve okuyan kişinin zevkine karışmaz. Şerhin sonunda bir esere güzel veya çirkin diye bir hüküm vermez. Yapmış olduğu iş laboratuvarında çalışan bir bilim adamı gibi tarafsızdır. Metindeki ortak özellikleri bulur, sıralar ve çağına ait olan özellikleri ortaya çıkarmaya çalışır (Güleç, 2010: 85).

Metin şerhi konusunda Ali Nihat Tarlan'dan sonra en kapsamlı yazıyı Tunca Kortantamer yazmıştır. Yazısına “Metin şerhi nedir ve nasıl yapılmalıdır?” sorusuyla başlayan Kortantamer, metin şerhinin genel bir tanımını yapmaktadır: “Ele alınan bir metnin daha iyi anlaşılabilmesi için o metni başkalarından çok daha iyi anladığını iddia eden kişiler tarafından açıklanması” (Kortantamer, 1994, 1). Bir metnin şerh edilebilir durumda olması demek, o metnin içeriğinde anlaşılmaz olan bir şeylerin olduğunu kabul etmek demektir. Şerh ile yorum arasındaki farktan bahseden Kortantamer, şerhin çok daha geniş anlamı olduğunu ve hayatımızın her alanında karşımıza çıkabildiğini söyleyerek diğer alanları yazının dışında bırakarak sadece klasik Türk şerhi üzerinde durmaktadır. Kortantamer'e göre şiir şerhlerinde bulunan en büyük problem hâlâ devam etmektedir. Bu sorun şiirdeki anlam ve ses bütünlüğünün oluşturmuş olduğu yapı ile ilgilidir. Eğer buradaki yapı arasında ilgi kurulmazsan şerh sözlükten öteye geçemez. Kortantamer, şiirde bulunan her kelimenin anlamı dışında şiir içinde farklı bir anlamı ve bir fonksiyonunun da bulunmuş olduğunu belirtir. Bu durum doğrudan şiirin yapısıyla ilgilidir. Bu, Kortantamer'in üzerinde durmuş olduğu ilk önemli husustur (Kortantamer, 1994: 1-10).

Metin Akkuş'a göre klasik şerh metodu: “Metin şerhi, metnin kim tarafından ve hangi sosyal çevrede oluşturulmuş olduğu endişesi bir kenara bırakılarak, bizzat eserin kendisini temel alan bir çalışmadır... Metin şerhi müstakil olan bir eserin kendi içinde incelenmesi demektir. Ancak metin şerhi, bu çalışmalara yön veren değerlilik ve güzellik gibi bakış açılarına göre değişkenlik gösterir. Metin şerhi olarak adlandırmış olduğumuz çağdaş metin incelemelerindeki estetik anlayış çoğu zaman edebiyat teorisi ve Batı estetiğinin etkisi altındadır. Buna karşılık klasik edebiyatın değerlilik ve güzellik gibi bakış açıları doğu kültürüne has olan edebiyat teorisine veya estetik anlayışına dayanmaktadır. Bu nedenle metin şerhi, edebiyat tarihi ve edebiyat teorisi birikimiyle birlikte klasik edebiyatın kaynaklarını da bir bilgi dağarcığı olarak hazırlanmış olmasını gerektirir” (Akkuş, 1992: 67-78).

Mine Mengi, klasik şerh metoduna önce isimlendirme konusu üzerinde durmuş; tahlil, tenkit, inceleme ve şerh kelimelerinin terim olarak anlamlarını ve aralarındaki bulunan farkları tespit etmeye çalışmıştır. Kendinden önceki araştırmacılar gibi Mine Mengi de Ali Nihat Tarlan'ın makalesine göndermelerde bulunmuştur. Mengi; metin şerhi, metin tespiti, metin izahı, metin tetkiki, metin açıklaması, metin eleştirisi, metin tenkidi, metin tahlili ve metin çözümlemesi gibi kavramların net bir tanımı yapılmadığının dikkatini çeker. Kapsam ve usul bakımından birbirine benzeyen bu terimlerin birbirinden farklı olan anlamlarının da olması gerektiğini düşünen Mengi, özellikle metin şerhi üzerinde durur. Metin tetkikinin ve metin incelemesinin şerhten önce yapılması gereken bir işlem olarak görür ve sağlam olabilecek bir metinle şerhe başlayabileceğini ifade eder. Söz konusu olan metinde geçmekte olan bazı kelimelerin gerçek ve mecaz olan anlamlarının bulunup açıklanması, mazmunların çözümlenmesi, terim, ibare ve deyimlerin çeşitli bilim dallarıyla olan bağlantılarının açıklanması şeklinde yapılagelmiştir. Eski edebiyatımızda elde bulunan metin şerh edilirken konunun niteliğine göre Kur'an, hadis, tefsir, dini bilimler, tasavvuf, peygamber kıssaları, mitoloji, din ve tasavvuf ve tarikat büyükleri ile tarihi ve efsanevi kişilerin menkıbeleri, çağın gelenek, görenek ve inançları göz önünde bulundurulmuş ve şerhler bunlara dayandırılarak yapılmıştır. Manzum olan metin şerhlerinde ayrıca; edebî tür, nazım şekli, vezin ve özellikle söz sanatlarının gösterilmesi yoluna da gidilmiştir (Mengi, 1997: 8-10).

Muhammet Nur Doğan'a (2002: 12) göre klasik şerh, bir edebi eseri, bir kitabı veya bir risaleyi, kelime kelime açıp onu izah ederek, içinde bulundurmuş olduğu bütün anlam, dil, estetik ve sanat özellikleri ile o eserin anlaşılabilmesi olanak sağlamaktır. Metin şerhlerinde amaç, sadece o metinde yer almakta olan dil malzemesinin tek tek ortaya çıkarılması, mana ve sanat unsurlarının statik olarak tespiti, mazmun ve mefhumlarının sıra ile dökümünün yapılması olmamalıdır. Çünkü böyle ilerleyen bir çalışma, sanatkarın yaratıcı gücünü ve yeteneğini tespit etmekte yetersiz kalacaktır.

Klasik şiire modern yaklaşımlar denilince akla ilk gelen isim Cem Dilçin'dir. Dilçin, Fuzûlî'nin gazellerini yapısal bakımdan incelemiştir. Bu konu hakkındaki düşüncelerini de bir makalesinde özetleyerek vermiştir. Bu makalesinde Dilçin, klasik şiirimize sadece sanat açısından yaklaşmış olmanın söz ve anlam bakımından taşıması

olduğu yapısal bütünlüğü ve sanat yönünü görmeyi engellemiş olduğunu, şiirde bulunan tekniğin ve sanatın titizlikle incelenmesi, şairin kullanmış olduğu öğelerin ve üslup özelliklerinin neler olduğunun yakından incelenmesi gerektiğini söyler: “Divan şairlerinin beyitleri oluşturan simetrik ve paralel söz yapıları, imale ve medlerin ses sanatı olarak işlevi, vezin kullanışı, kafiye seçimi, ahenk öğeleri, rediflerin çağrışım olarak ele alınışı, söyleyiş kalıpları, benzer ve ortak anlatım biçimleri, kısa ve eksiltili anlatımlar, türlü anlatımlar ve bunların anlatıma katmış olduğu değerler, söz ve anlam sanatlarının birbirini destekleyici biçimde kullanılması, sözü tersiyle anlatma ve karşılaştırmalar, söz dizimi açısından cümle öğelerini belli amaçlarla kullanma, anlam, biçim ve ses sapmaları, sözü ve anlamı bir kompozisyon ve plan içerisinde düzenleme, alışılmamış bağdaştırmalar, şiiri yapısal bir bütünlük kazandırma... şiir dilini oluşturmuş olan öğeler ve başka "yazınsal değerler" üzerinde durmak, onların eserlerinin sanat yönünü açık bir şekilde ortaya koyacaktır” (Dilçin, 2003: 9).

Metin şerhleri konusunda ve özellikle Eski Türk Edebiyatı çalışmalarının metodolojisi konusunda araştırmalar arasında tam olarak bir birliğin olduğu söylenemez. Bunları, görüşlerine göre; klasik metin şerh yönteminde ısrar edenler, klasik metin şerh yöntemini ihmal etmeden yeni yöntemlere sıcak bakanlar ve klasik metin şerhlerinin yeni yöntemlere göre tekrar ele alınması gerektiğini söyleyenler diye üç ana başlığa ayırabiliriz (Genç, 2007: 395; Güleç, 2010: 89-90).

Klasik metin şerhi yönteminde ısrar eden araştırmacılar arasında Metin Akkuş, Metin Akar, Emine Yeniterzi, Muhammet Nur Doğan ve Rıdvan Canım bulunmaktadır (Güleç, 2010: 90).

Klasik şerh yöntemini ihmal etmeden yeni metotlarda bakılması gerektiğini söyleyen araştırmacılar arasında Mine Mengi, Tunca Kortantamer ve Orhan Okay yer almaktadır (Güleç, 2010: 94).

Klasik metin şerhi yönteminde yeni metotların denenmesi gerektiğini söyleyen ve bunu da yazıları içerisinde destekleyip belirtenler arasında Cem Dilçin, İlhan Genç, Dursun Ali Tökel, Ziya Avşar ve Yavuz Bayram bulunmaktadır (Güleç, 2010: 99).

2.2.Literatür

Bugün kültür ve edebiyatımızla ilgili halletmemiz gereken pek çok mesele, üzerine eğilip gün ışığına çıkarmamız lazım gelen birçok konu vardır. Bunlar arasında daha çok Klasik Türk Edebiyatı araştırmacılarını ilgilendiren bir konu da şerhlerdir.

Edebiyatımız müstakil bir şerh edebiyatı oluşturacak kadar çeşitlilik arz etmektedir. Klasik ve modern şerh yöntemleri kullanılarak günümüzde çalışmalar yapılmaktadır. Klâsik şiir ve modern dönem metinleri üzerine şerh çalışmaları hâlihazırda yapılmaya devam edilmektedir. Şerhe muhtaç metinlerin incelenmesi daima bir ihtiyaç olarak karşımıza çıkmıştır.

Klasik Türk edebiyatında gazel şerhi çalışmaları mevcuttur. “*Hoca Dehhânî Dîvânı’ndaki İlk 25 Gazelin Şerhi*” adlı bu tez çalışmasında Hoca Dehhânî’nin *Dîvân*’ından alınan ilk yirmi beş gazelin şerhi yapılacaktır. *Hoca Dehhânî Dîvânı*’ndaki ilk 25 gazel hakkında daha önce herhangi bir çalışma yapılmış değildir. Bu çalışmanın şekil özellikleri, konusu, işleniş biçimi, eserin çevirisi ve teknik yönüyle kendi içerisinde özgün bir yeri vardır; muhtevası bakımından diğer çalışmalardan ayrılmaktadır. Bu tez çalışmasında klasik (geleneksel) şerh metodu uygulanacaktır. Bu metot ile incelenecek olan gazelerde öncelikle anlamı herkes tarafından bilinmeyen kelimeler tespit edilip kelimelerin anlamları bulunarak beyitler günümüz Türkçesi ile nesre çevrilecektir. Daha sonra nesre çevrilmiş olan bu beyitler örnek divan tahlilleri ve belirli sözcükler ışığında açıklanmaya çalışılacaktır. Ayrıca beyitler bazında mazmun ve edebî sanatlar da tespit edilip açıklanacaktır. Çalışmanın sonuç kısmında ise gazellerdeki unsurlar, cemiyetle ilgili olan kavramlar, insan unsuru (âşık sevgili ve rakibin nasıl anlatılmış olduğu ve bunlarla ilgili olan benzetme unsurları), eşya ve tabiat kavramlarının beyitlerde nasıl geçmiş olduğu, gazellerin dil ve anlatımı ve söz sanatları hakkında bilgi verilmeye çalışılacaktır. *Hoca Dehhânî Dîvânı*’ndaki gazellerin klasik şerh geleneğine göre incelenmesi daha önce hiçbir tez çalışmasına konu olmaması bakımından özgün bir değer taşımaktadır.

Klasik Türk Edebiyatı sahasında klasik şerh yönteminin kullanıldığı benzer tez çalışmaları aşağıdaki gibidir:

Ferit Sipahi (2002) Zati Divanı’ndan yetmiş beş gazelin şerhi

16. yüzyıl şairlerinden Zatî, 1471 yılında Balıkesir'de doğmuş olmakla beraber hayatının büyük bir bölümünü Osmanlı devletinin merkezi olan İstanbul'da geçirmiştir. Düzenli bir eğitim-öğretim hayatı olmamakla birlikte kaynaklarda - kendinde şiir söyleme istidadını keşfedince- ömrünün bir miktarını sarf ve nahiv öğrenmeye sarf ettiği kaydedilmektedir. Yine aynı kaynaklarda şiir söyleme meziyetinin zamanın fazıllarını hayrette bıraktığı kayıtlıdır. Hayatı ile ilgili bilgiler arasında remil dükkânına gelip giden genç şairlerin şiirlerindeki manaları alıp kendi şiirlerine yerleştirdiği söylenmektedir. Bununla beraber çok sayıda gazel, kaside, rubai ve kıtası bulunan şâirin eserleri üzerine birçok araştırma-inceleme yapılmıştır. Bu çalışmaya konu olan gazeller (1004-1078) Mehmet Çavuşoğlu ve M. Ali Tanyeri tarafından edisyon kritik ve transkripsiyon şeklinde hazırlanan ve “*Zatî Divanı Gazeller Kısmı İÜ. Cilt II*” adıyla neşredilen eserden alınmıştır. Bu çalışmanın giriş bölümünde “şerh” kavramı açıklanmış ve şerh usulü hakkında bazı bilgiler aktararak klâsik edebiyatta şerh konusuna değinilmiştir. Birinci bölümde şairin hayatı, eserleri ve edebî kişiliği hakkında kaynaklarda yer alan bilgiler verilmiştir. Eserin asıl hazırlanış maksadı olan gazellerin (1004-1078) şerhine ise ikinci bölümde yer verilmiştir. Gazeller şerh edilirken daha önce yapılmış olan divan edebiyatı şiir şerhlerinden istifade edilmiş ve bu eserlerde yer alan bilgiler doğrultusunda beyitler incelenmiştir. Beyitler incelenirken farklı lügatler yanında derleme ve tarama sözlüklerinden de yararlanılmıştır. Gazeller şerh edilirken ayrıca deyimler, atasözleri ve tasavvufî kavramlar da göz önünde bulundurulmuştur. Bunlarla ilgili kaynak eserlerin adları ise kaynakçada verilmiştir. Beyitler yukarıda verilen kaynaklar vasıtasıyla şerh edilirken gerekli görülen açıklamalar yapılmış ve şerh edilen beyitler arasında bir uygunluk sağlanmıştır. Bunun için beyitlerin şerhleri ve manaları arasında kopuklukların olmamasına dikkat edilmiştir. Manalar ele alınıp şerh oluşturulurken - olması gerektiği üzere- şairin yaşadığı dönem ve şartlar da dikkate alınmıştır. Klasik şerh metodu ile hazırlanan çalışmanın sonuç bölümünde ise -şerh edilen beyitlerden yola çıkılarak- şairin edebî kişiliği ve klasik şiire katkısı konusunda edinilen sonuçlara yer verilmiştir. Ayrıca bundan sonra yapılacak çalışmalarda dikkate alınabilecek bazı kıstaslar ve metotlar kısaca anılıp beyitler şerh edilirken karşılaşılan güçlükler de belirtilmiştir.

Hüsamettin Çalışkan (2009) Şeyhi Divanı'ndan seçilen elli gazelin şerhi

Bu çalışma, 15. yüzyıl şairlerinden *Germiyanlı Şeyhî Dîvânı*'ndan seçilen elli adet gazelin şerhinden oluşmaktadır. Çalışma; klasik şiirin kurucularından olan Şeyhî'nin *Dîvânı*'nındaki ilk elli gazelinin şerh edilmesi suretiyle edebiyatımıza kazandırılması, anlaşılabilmesi ve hak ettiği değere kavuşması bakımından önem arz etmektedir. Şeyhî'nin *Dîvânı*'ı 2003 yılında Halit Biltekin tarafından doktora tezi olarak transkribe edilmiştir. Çalışmanın ilk bölümünde Şeyhî'nin yaşadığı 15. yüzyılın tarihî ve edebî yönden genel bir değerlendirilmesi yapılmıştır. Ardından Germiyan kelimesi ve Germiyanogulları hakkında bilgi verilerek Kütahya'nın konumu vurgulanmıştır. Daha sonra ise Şeyhî'nin hayatı, eserleri ve edebî şahsiyeti üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde de metin şerhine dair kısaca bilgiler verildikten sonra şerhe geçilmiştir. İkinci bölüm Şeyhî'nin elli adet gazelinin şerhinden oluşmaktadır. Bu gazellerin, Şeyhî'yi ve devrini yansıtacak şekilde seçildiği görülmektedir. Genellikle yedişer beyitten oluşan gazellerin içinde beş beyitten oluşan gazeller olduğu gibi altı, sekiz ve dokuz beyitten oluşan gazeller de vardır. Gazel incelemesinde öncelikle bütün olarak gazelin tamam verilmiştir. Ardından beyit beyit incelemeye geçilmiştir. Beyit önce nesre çevrilmiş, kelimelerin anlamları altında verilmiştir. Daha sonra da beytin açıklamasına geçilmiştir. Açıklamalarda, kelimelerin divan şiirindeki kullanım alanları ve manaları değişik kaynaklardan aktarılmıştır. Bundan sonra, bu anlamların ışığında şairin vurguladığı ve anlatmak istediği açıklanmaya çalışılmıştır. Kelimelerin ikinci anlamlarıyla oluşturulan anlam derinliklerine değinilmeye çalışılmıştır. Mümkün mertebe edebî sanatlar izah edilmiştir. Çalışmada faydalanan eserler kaynakça kısmında verilmiş, dizin bölümü ve gazellerin eski metinlerinden örneklerle teze son verilmiştir.

Damla Alevoğlu (2015) Şeyhi Divanı'ndan seçilen elli gazelin şerhi

Bu tez çalışmanın esasını, klâsik Türk şiirinin önemli şairlerinden Şeyhî'nin *Dîvânı*'ndan seçilen elli gazelin şerhi oluşturmaktadır. Anadolu sahası klâsik edebiyatın öncü şahsiyetlerinden biri olarak kabul edilen Şeyhî, kendisini tasavvuf ve tıp alanlarında da geliştirmiş bir şairdir. Bu çok yönlü şairin hayal dünyasının kapılarını aralayıp o dünyaya girebilmek ve klasik edebiyat ile meşgul olanların veya olmayanların da o dünyada seyahat etmesini sağlamak amacıyla, şairin sanatkârlığının ürünü olan gazelleri açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışma iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, şairin yaşadığı çağın tarihi ve edebî yönden değerlendirilmesi,

Germiyanogulları hakkında bilgi ve şairin hayatı, edebî kişiliği ve eserleri üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde ise “şerh” kavramı üzerinde kısa bir açıklama yapıldıktan sonra seçilen gazellerin şerhine geçilmiştir. Seçilen gazellerin şairin iç dünyasını, yaşadığı dönemi yansıtacak ve daha önceden üzerinde çalışma yapılmamış gazeller olmasına dikkat edilmiştir. Her harften bir örnek almaya çalıştığımız gazellerin incelenmesinde, ilk olarak gazeli bütün olarak verip sonrasında beyit beyit şerh etmeye çalışılmıştır. Beytin önce nesre çevirisini yapıp daha sonra beyitte geçen kelimelerin anlamları verilerek, günümüz Türkçesine çevrilmiştir. Kullanılan mazmunlara, kelimelerin klasik şiirde kullanım alanlarına, beyitte münasebet içinde oldukları unsurlara dikkat çekilmiştir. Daha sonra şairin bunları hangi çağrışımları kullanarak bir araya getirdiğini göz önünde bulundurarak yapılan açıklamanın sonunda, edebî sanatlar gösterilmeye çalışılmıştır.

Hamide Madan (2019) Mesîhî Dîvânı'nda Türkçe ilk elli gazelin şerhi

Bu çalışma, 15. yüzyılın sonu ve 16. yüzyılın başında yaşamış Mesîhî'nin *Dîvân*'ındaki Türkçe ilk elli gazelinin şerhinden oluşmaktadır. Çalışma, Mesîhî'nin gazellerinin anlaşılabilmesi ve hak ettiği değere erişmesini sağlaması yönünden önem arz etmektedir. Çalışmanın ilk bölümünde Mesîhî'nin hayatı ve edebî kişiliği hakkında bilgi verilmiş, eserleri tanıtılmıştır. İkinci bölüm, Mesîhî'nin elli adet Türkçe gazelinin şerhinden oluşmaktadır. Gazel şerh edilirken klasik Türk edebiyatını, günümüz insanına anlatmak hedeflenmiştir. Bu sebeple *Dîvân*'da yer alan gazeller beyit beyit incelenmiştir. Sözcüklerin anlamından yola çıkarak beyitleri günümüz Türkçesi ile nesre çevirdik. Sonrasında ise açıklamasına geçtik. Sözcüklerin klasik Türk şiirindeki kullanım alanları, mecazî, tasavvufî anlamlarını ve klasik Türk edebiyatının genel mazmunlarını açıklanmıştır. Bu anlamlardan hareketle Mesîhî'nin gazelleri açıklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca her beyit sonunda mümkün merteye edebî sanatlar izah edilmiştir. Çalışmada faydalanılan eserler kaynakça kısmında belirtilerek teze son verilmiştir.

Adnan Bağış (2021) Şeyh Gâlib Divanı'ndaki ilk elli gazelin şerhi

Yapılan bu çalışmanın temelini, klasik şiirin son büyük temsilcisi olan Şeyh Gâlib'in *Dîvân*'ında bulunan ilk elli gazelin şerhi oluşturmaktadır. Şeyh Gâlib klasik şiirinin son büyük temsilcisi kabul edilmiştir. Nitekim edebiyat araştırmacıları bu

konuda ağız birliği etmişçesine aynı fikri savunmuşlardır. Bu çalışmada Gâlib'in *Dîvân*'ında bulunan ilk elli gazel şerh edilmiş olup çalışma üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde şairin hayatı, sanatı ve eserleri üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde “şerh” kavramı üzerine açıklamalar yapılmış ve üçüncü bölümde ise divandaki ilk elli gazelin şerhine geçilmiştir. Gazeller incelenirken, ilk olarak gazelin bütünü verilmiştir. Daha sonrasında beyit beyit nesre çevirisi yapılmıştır. Beyitlerde geçen ve anlamının herkes tarafından bilinmediği düşünülen kelimelerin anlamları verilmiştir. Devamında ise her beyit günümüz Türkçesine çevrilmiş ve şerh edilmiştir. Beyitler şerh edilirken kullanılan mazmunlar, kelimelerin şiirdeki kullanım alanları, anılan tarihi, mitolojik ve dini şahsiyetler elden geldiğince bulunup izah edilmeye çalışılmıştır. Daha sonra şairin bunları hangi çağrışımları kullanarak bir araya getirdiği göz önünde bulundurarak açıklamalar yapılmaya çalışılmıştır. Her beytin sonunda, elden geldiğince edebî sanatlar gösterilmeye çalışılmıştır.

Nursena Berber (2024) Şeref Hanım Divanı'ndaki ilk 25 gazelin şerhi

Bu çalışmada XIX. yüzyıl klasik Türk edebiyatının kadın şairlerinden Şeref Hanım'ın *Dîvân*'ında yer alan ilk 25 gazelin şerhi konu olarak seçilmiştir. Çalışma *Dîvân*'da yer alan ilk 25 gazelin ilgili beyitlerinin klasik şerh tekniğine göre şerh edilmesi ile sınırlandırılmıştır. *Dîvân*'ın ilk 25 gazelinin incelenmesinde Mehmet Arslan'ın “*Şeref Hanım Divanı*” adlı çalışması esas alınmıştır. Şerh kelime anlamı olarak sözlükte “açma, ayırma, yarma”, mana olarak ise “bir metin veya eseri ayrıntılı bir şekilde yorumlamak” anlamına gelmektedir. Dolayısıyla beyitler şerh edilirken detaylı ve ayrıntılı bir şekilde izah edilmiştir. Yapılan literatür incelemesinde Şeref Hanım'ın gazelleri üzerinde şerh çalışması yapılmadığı görülmüştür. Gazeller şerh edilirken klasik şerh metodunun dışına çıkılmamıştır. Çalışmanın ilk aşamasında öncelikle şerh tekniğine yönelik eserler analiz edilmiş ve Şeref Hanım'ın edebî ve kültürel kişiliğine dair makaleler incelenerek şerh kısmına geçilmiştir. İkinci aşama olan şerh kısmında ise her beytin kendine özgü düşünce dünyası göz önünde bulundurulmuş ve şairin hayatı, edebî kişiliği, düşünce yapısı ekseninde beyitler şerh edilmiştir. Beyti şerh ederken sırasıyla beytin vezni, beytin kendisi, beytin Türkçe çevirisi ve şerhi ile söz sanatlarına yer verilmiştir. Beyitteki yabancı kelimeler en son bölümde sözlük kısmında yer almıştır. Genellikle sade ve anlaşılır bir dil kullanan Şeref Hanım'ın gazellerinde tasavvufî unsurlar ağır basmaktadır. Ancak bazı

beyitlerde gazel nazım şeklinin klasik konularından beşerî aşka, şaraba, güzelliğe ve şahaneliğe de yer vermiştir. Dolayısıyla her konuyu ele alan sofiyane, rindâne, şûhâne, gazelleri bulunmaktadır. Mevlevî ve Kadirî bir şair olan Şeref Hanım Allah’a ve Peygamber’e olan sevgisini de gazellerine yansıtmıştır. Dolayısıyla bu düşünce bağlamında diğer İslâmî unsurları da gazellerinde kullanmıştır. Kadın bir şair olması sebebiyle letafet ve nezâketin ön plana çıktığı gazellerinde, sık sık kendi ile iç diyalog halinde bulunmuştur. Bu nedenle bazı beyitlerde kendi nefesine sitemde bazılarının da ise fahriyede bulunmuştur. XIX. yüzyıl klasik Türk edebiyatının ünlü kadın şairi Şeref Hanım’ın *Divân*’ındaki ilk 25 gazelin şerhine yönelik yapılan bu çalışma ile özelde şairin sanat anlayışına genelde klasik Türk edebiyatının şerh tekniğine yönelik yapılan çalışmalara katkı sağlaması amaçlanmıştır.

Geleneksel şerh yönteminin uygulandığı bu çalışmaların kapsamı 25-75 gazel arasında değişmektedir. En fazla gazelin şerh edildiği çalışma 2002 yılında Ferit Sipahi’nin hazırladığı *Zatî Divanı*’ndan alınan yetmiş beş gazelin şerhi oluşturmaktadır. En az gazelin şerh edildiği çalışma ise 2024 yılında Nursena Berber tarafından hazırlanan *Şeref Hanım Divanı*’ndaki ilk yirmi beş gazelin şerhi üzerine yapılan çalışmadır. Önceleri nicelik olarak daha fazla gazelin şerh edildiği bu tarz çalışmaların, son yıllarda gazel sayısı azaltılarak nitelik olarak daha kapsamlı çalışmalar yapılmasına gayret edildiği görülmektedir.

2.3. Hoca Dehhânî Hakkında Bilinenler

2.3.1 Hayatı

Yapılan araştırmalar sonucunda, Hoca Dehhânî’nin ilim dünyasına ilk kez Fuat Köprülü tarafından tanıtıldığı görülmektedir. Osmanlı döneminde yazılmış olan tezkirelerin içeriğinde, Hoca Dehhânî’nin isminin geçmemesi ve hiçbir şekilde kendisinden bahsedilmemesi, şairin hayatına dair bilgilerin sınırlı olmasının başlıca sebeplerinden biridir. Buna rağmen 14.-16. yüzyıllar arasında yazılmış olan bazı eserlerde Hoca Dehhânî’nin ismine rastlanılmaktadır. Bunlar arasında Hatipoğlu’nun telif etmiş olduğu *Bahrü’l-Hakâyık* ve *Letâifnâme* adlı eserleri, Şeyhoğlu Sadreddin Mustafa’nın kaleme almış olduğu *Kenzü’l-Küberâ* ve *Mehekkü’l-Ulemâ* adlı eseri ve Şikârî’nin yazmış olduğu *Karamannâme* adlı eseri yer almaktadır (Ünver, 1998: 187-188).

Fuat Köprülü'nün *Hayat* adlı mecmuasında yayınlanmış olan bir yazısında, Şikârî'nin Karaman tarihine ait bilgilerin yer almış olduğu bir eserin Millet ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanelerinde kayıtlı olduğunu belirtmektedir. Bu eserin muhtevasında Selçuklu hükümdarı olan I. Alâaddin Keykubad'ın (Hükümdarlığı 1220-1237) Hoca Dehhânî'den bir *Selçuklu Şehnâmesi* yazmasını emretmiş olduğuna dair bilgiler yer almaktadır. Ancak Fuat Köprülü, Hoca Dehhânî'nin Eğridirli Hacı Kemal'in "*Câmiü'n-Nezâir*", Ömer bin Mezîd'in "*Mecmûatü'n-Nezâir*" adlı eserleri ve özel kütüphanesinde yer alan bir mecmuada bulunan şiirlerindeki üslup ve dil özelliklerinden hareketle Hoca Dehhânî'nin I. Alâaddin Keykubad değil Selçuklu Sultanı olan III. Alâeddîn (Sultanlığı 1298-1302) döneminde yaşamış olması gerektiğini ileri sürmektedir. Köprülü, Hoca Dehhânî'nin şiirlerinde kullanmış olduğu dilin Ahmed-i Fakîh ve Yûnus Emre'nin diline benzemediğini ifade etmiştir (Köprülü, 1926:4-5).

Köprülü, eğer Hoca Dehhânî I. Alâaddin döneminde yaşamış olan bir şair olsaydı, İbn-i Bîbî gibi dönemin önemli tarihçilerinin eserlerinde mutlaka ondan söz edileceğini belirtmektedir. Belirtilen bütün bu sebeplerden dolayı Fuat Köprülü, Hoca Dehhânî'nin Selçuklu sultanı olan III. Alâaddin döneminde yaşamış bir şair olduğu kanaatine varmaktadır. Ayrıca Köprülü, Hoca Dehhânî'yi klâsik Türk şiirinin ilk temsilcisi olarak kabul etmekte ve onun lâdinî konularda şiirler yazmış olduğunu söylemektedir. Bunun yanı sıra "Dehhânî" mahlasının anlamının "güzel kokulu yağlar çıkartarak bunları satan ıtriyaççı değil nakkaş" olduğunu söylemektedir. Köprülü, adı geçen son yazısında kendi kişisel kütüphanesi içerisinde bulunan bir şiir mecmuasında yer alan iki gazelin metnini vermiştir (Köprülü, 1926: 4-5).

Hoca Dehhânî'nin hayatı ve şiirleri hakkında çok az bir bilgi bulunmaktadır. Hoca Dehhânî'ye ait olup elimizde bulunan tek kasidesinde, Dehhânî'nin Horasan'dan Anadolu'ya gelmiş olduğu bildirilmektedir (Kaçar, 2012: 40).

Hikmet İlaydın ise Köprülü'nün görüşüne katılmayarak Hoca Dehhânî'nin I. Alâaddin Keykubad döneminde yaşamış olabileceğini ve III. Alâaddin Keykubad döneminde yaşamasının mümkün olmadığını söyleyerek Hoca Dehhânî gibi önemli bir şairin edebî kişiliğine ve sanatına değer verilmesi beklentisiyle Horasan'dan Anadolu'ya gelip parça parça olan saltanatını başarısızlıklarla, oradan buradan yapılan

yolsuzluklarla sürdürmeye çalışan ve halkın yoksulluğunu engelleyemeyen III. Alâaddin gibi belirsiz bir hükümdara güvenip de bel bağlamayacağını ileri sürerek Dehhânî'nin hayatını I. Alâaddin'in ölmeden hemen önceki dönemine götürerek 13. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olduğunu ifade eder (İlaydın, 1974: 765-774).

Çetin Derdiyok da “*Hoca Dehhânî'nin Kasidesine Tematik Bir Bakış*” adlı eserinde yer alan bilgilerle Hikmet İlaydın'ın görüşlerine katılarak Hoca Dehhânî'yi I. Alâaddin dönemi şairi olarak göstermektedir (Derdiyok, 1994: 61).

Ömer Faruk Akün, 1994 yılında yapılmış olan 12. Türk Tarih Kongresi'ne göndermiş olduğu bildiride Hoca Dehhânî'nin klasik Türk şiirinin Anadolu'daki ilk temsilcisi ve bir Selçuklu şairi olup olmadığını sorgulayarak Hoca Dehhânî'nin şiirinde 14. yüzyılın ikinci yarısında Anadolu'da yaşanmış olan bir olayla ilgili çok net bir şekilde bilgi ve işaretlerin bulunmuş olduğunu belirterek Hoca Dehhânî'yi “*Selçuknâme*” yazarı diye Selçuklu döneminde arama çabasının yanlış olduğunu ifade etmiştir. Akün, Hoca Dehhânî'nin beylikler döneminde yaşadığını ve 14.yüzyılın ikinci yarısında henüz hayatta olduğunu, bu nedenle de Dehhânî'nin klasik Türk edebiyatının ilk temsilcisi olamayacağını belirtmiştir (Akün, 1994: 57-58; Kaçar, 2012: 4).

Günay Kut, Hoca Dehhânî'nin III. Alâaddin Keykubad döneminde değil Karamanoğulları Beyi Alâaddin Ali (ö. 1398) döneminde yaşamış olabileceğini belirtmiştir. Günay Kut, Ömer bin Mezîd'in derlemiş olduğu *Mecmûatü'n-Nezâir* isimli şiir mecmuasının içerisinde Ahmedî ve Hoca Dehhânî'nin karşılıklı olarak nazirelerinin bulunduğunu ve Hoca Dehhânî ile Ahmedî'nin Ahmed-i Dâî'nin bir şiirine nazire gazellerinin olduğunu belirterek eğer Ömer bin Mezîd'in öne sürmüş olduğu tespiti doğru ise bu üç şairin çağdaş olmaları gerektiğini söylemiş, bundan da Hoca Dehhânî'nin Karamanoğulları sultanı Alâaddin Ali döneminde yaşamış olabileceğini ifade etmiştir (Kut, 2004: 354-358; Güllü, 2025: 644).

Günay Kut, Şeyhoğlu Sadreddin Mustafa'nın “*Kenzü'l-Küberâ ve Mehekkü'l-Ulemâ*” adlı eserinde Hoca Dehhânî'nin “*merhum*” olarak anılmış olmasından dolayı Dehhânî'nin 14. yüzyıl şairlerinden olduğu düşüncesinin kuvvetlenmiş olduğunu söylemiştir (Kut, 2004: 355). Hatipoğlu *Bahrü'l-Hakâyık* adlı eserinde nazım alanında şah olarak kabul etmiş olduğu şairler arasında başta Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî olmak

üzere Sa'dî, Attâr ve Nizâmeddîn'i ve bunlara bağlı olarak da Hoca Dehhânî, Şeyhoğlu ve Ahmedî'yi saymaktadır. Hatipoğlu, eserinde adı geçmekte olan bu şairlerin kendisi için güneş veya ay olduklarını ifade etmiştir. (Türk, 2009:161; Kaçar, 2012: 41).

Hatipoğlu, *Letâifnâme* adlı eserinde yukarıda bahsedilen şairlere ek olarak Gülşehrî, Âşık Elvan ve Senâyî'yi de ilave etmiş ve bahsini etmiş olduğu bu şairleri görmediğini fakat her insanın söylediği sözlerden belli olduğunu ifade ederek bütün bu şairlerin de sözün şâhı olduklarını ve kendisi için de güneş ve ay olduklarını tekrardan dile getirmiştir (Sevinçli, 2007: 407).

Ersen Ersoy ve Ümran Ay'ın "*Hoca Dehhânî Hakkında Yeni Bilgiler*" adlı makalesinde belirtilmiş olduğu üzere *Hoca Dehhânî Divanı*'nın yeni bulunan nüshasında, ilk kasidede bahsi geçen "Alâaddin" ismi dışında, şairin yaşamış olduğu dönemi aydınlatacak başka bir devlet adamının adı geçmemektedir (Ersoy ve Ay, 2015: 9). Bu durum, Hoca Dehhânî'nin hayatına dair tarihsel verilerin sınırlı olduğunu bir kez daha göstermektedir.

Söz konusu olan bu çalışmada, Günay Kut'un Hoca Dehhânî hakkında daha önce tespit etmiş olduğu gibi Ömer bin Mezîd'in *Mecmûatü'n-Nezâir* adlı nazire mecmuasında Dehhânî, Ahmedî ve Ahmed-i Dâ'î'nin birbirlerine yazmış oldukları nazirelerinin bulunmuş olması, şairin 14. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olduğuna dair en önemli kanıtlardan biri olarak değerlendirilmektedir (Ersoy ve Ay, 2015: 9; Kuzu, 2023: 843). Ersoy ve Ay'ın, Dehhânî'nin *Divan*'ındaki iki yeni şiiri de Günay Kut'un bulmuş olduğu bu kanıtı destekler niteliktedir.

Araştırmacılara göre, *Hoca Dehhânî Divanı*'nda bulunan 64. ve 84. gazellerinmakta beyitlerinde Anadolu şairlerinden olan Ahmedî ve Şeyhoğlu Mustafa'nın isimleri anılmıştır. Bahsi edilen bu iki gazel, Hoca Dehhânî'nin yaşamış olduğu tarihle ilgili önemli bilgiler vermektedir. Ayrıca bu gazeller, Hoca Dehhânî'nin çağdaşı olan bu şairleri şiir konusunda üstat olarak kabul etmiş olduğunu ve Dehhânî'nin bu şairlerle nazireleştğini gösteren ifadeler içermektedir. Ersen Ersoy ve Ümran Ay'ın makalelerinde örnek olarak verdikleri, Hoca Dehhânî Divanı'nda yer alan "*-ya düşer*" redifli beyitte, Hoca Dehhânî, kendisi gibi yetenekli birinin söz meydanında papağan gibi şakımaya başladığında onu susturmayı başarabilecek tek kişinin kendisi gibi

yetenekli olan Şeyhoğlu Mustafa olduğunu söyleyerek Şeyhoğlu Mustafa'ya övgülerde bulunmuş olduğu ifade edilmektedir (Ersoy ve Ay, 2017: 24):

Söziyle tûtî gibi nutk açarsa Dehhânî

Dilini bağlasa Şeyhoğlu Mustafâya düşer (G.48b/9) (Ersen ve Ay, 2017: 107)

Ersen Ersoy ve Ümran Ay'ın “*Hoca Dehhânî Hakkında Yeni Bilgiler*” adlı makalesinde belirtildiği üzere *Hoca Dehhânî Divanı*'nda yer almakta olan ve belge niteliği taşıyan “*düşmesin*” redifli gazelin makta beytinin ikinci dizesinde yer alan “*alsun cevâbın şî'rinüñ*” ifadesi Hoca Dehhânî'nin Ahmedî'ye nazire yazmış olduğunu açıkça göstermektedir. Ersen Ersoy ve Ümran Ay, aşağıda yer almakta olan beyitlerin, Dehhânî ile Ahmedî arasında geçen nazire ilişkisini ortaya koyan önemli metinsel deliller sunmuş olduğunu ifade etmektedirler. (Ersoy ve Ay, 2015: 9):

Nâ-hak kan-ıçun gözlerüñ mekr-ile âla düşmesün

Gerçi ki cayn-i fitnedür çoh çoh vebâle düşmesün (G. 513/1) (Akdoğan, t.y.: 512).

Çün Ahmedînüñ sözlerin işide nefis-i nâtıka

Dir kim bu söylerken dahı kimse makâle düşmesün (G. 513/9) (Akdoğan, t.y.: 512).

Müşgîn saçunı dir kıma kim ol cemâle düşmesün

Ya'nî kamer tolunuban güneş zevâle düşmesün (G. 54b/1) (Ersoy ve Ay, 2015: 119)

Dehhânî la'lini vafına dür dökdi gelsün Ahmedî

Alsun cevâbın şî'rinüñ ayruk su'âle düşmesün (G.54b/7) (Ersoy ve Ay, 2015: 119)

Aynı çalışmada yer almakta olan bir diğer önemli tespit ise, Şeyhoğlu Mustafa'nın *Kenzü'l-Küberâ ve Mehekkü'l-Ulemâ* adlı eserinde Hoca Dehhânî'nin “*merhum*” olarak anılmış olmasıdır. Ersoy ve Ay'a göre bu durum, Hoca Dehhânî'nin eserin telifi olan 803/1401 yılından önce vefat etmiş olduğunu göstermektedir (Ersoy

ve Ay, 2015: 11; Kaçar, 2012: 41). Aşağıda verilen beyitlerde araştırmacılar, Hoca Dehhânî'nin ileri yaşları gördüğünü ve genç yaşta vefat etmemiş olduğunu belirtmektedirler. Ersen Ersoy ve Ümran Ay'ın değerlendirmelerine göre bu beyitler, Hoca Dehhânî'nin yaşlılık döneminin farkında olduğunu ve hayat tecrübesine sahip olan bir şair profili çizmiş olduğunu göstermektedir:

'Azîz başun için iy cüvân esirge beni

Ki pîr oldum u geçdi dem-i şebâb bugün (G.47a/4) (Ersay ve Ay, 2015: 104)

'İzzetini nicesi saklaya Dehhânî kim

Pîrligi çağında 'ışk 'âciz ü hâr eyledi (G.37a/7) (Ersay ve Ay, 2015: 104)

Verilen bu bilgiler doğrultusunda Ersen Ersoy ve Ay, Hoca Dehhânî'nin yaşlılık döneminin farkında olduğu düşünüldüğünde doğumunun 14. yüzyılın başlarına götürülebileceğini ve Dehhânî'nin 14. yüzyılın ilk çeyreğinde doğup 14. yüzyılın sonlarına doğru vefat etmiş olmasının muhtemel olduğunu ifade etmektedirler (Ersay ve Ay, 2015: 11).

2.3.2 Edebî Kişiliği

Fuad Köprülü (1937: 234), Anadolu'da Acem edebiyatının içeriğinden alınan ve üst sınıfa özel din dışı şiir tarzının doğmuş olduğunu ve tamamen sanat yapma amacı içerisinde geliştiğini ve Hoca Dehhânî'nin bunun ilk temsilcisi olduğunu ifade etmiştir. Fuad Köprülü'ye göre Sultan III. Alâaddin'in Hoca Dehhânî'yi takdir etmesi ve ondan Farsça bir "*Selçuklu Şehnâmesi*" istemesi, Dehhânî'nin Farsçayı çok iyi bildiğini ve işinin ehli olduğunu göstermektedir. Buna rağmen Hoca Dehhânî, eserlerinde seçkin bir dil olan ve Selçuklu sarayında kullanılan Farsçayı değil; edebî, dinî ve ilmî çevreler içerisinde önem kazanmaya başlamış olan Türkçeyi başarılı bir şekilde kullanmıştır. Fuad Köprülü, Hoca Dehhânî'nin çağdaşlarından daha pürüzsüz ve daha temiz bir dili olduğunu, şiirlerinde neredeyse hiç tasavvufî bir etkiye rastlanmadığını, tamamen lâdinî bir üslupla gazellerini kaleme almış olduğunu ve kullanmış olduğu nazım tekniğini layıkıyla hâkim olduğunu söylemiştir (Köprülü, 1980: 271-272).

Köprülü, Hoca Dehhânî ile Sultan Veled'in gazellerini karşılaştırdığında Hoca Dehhânî'nin aruz ölçüsünü çok daha başarılı bir şekilde kullanmış olduğunu belirtir. Bu yüzden Köprülü, Hoca Dehhânî'nin adının ve eserlerinin çabuk unutulmayıp 16. yüzyıla kadar gelebilmesini başarılı bir şair olmasına bağlamıştır (Köprülü, 1980: 271-272; Erdoğan, 2021: 4).

Fuad Köprülü'nün çizgisini devam ettiren Hikmet İlaydın da Hoca Dehhânî'nin edebî kişiliğiyle ilgili tespitlerde bulunmuş ve Dehhânî'nin dönemin yaygınlaşmış akımlarına, mezhep baskılarına, tasavvufa, bâtinîliğe kapılmadığını, yaşamın sunmuş olduğu bütün fırsatları rindâne bir tavır ile değerlendirmekten yana olduğunu, tabiat ile ilgili unsurların, içki ve eğlence meclislerinin ayrıca hasret, özlem, yakınma vb. gibi aşırı duygusal hâllerin Dehhânî'nin şiir örgüsünü oluşturmuş olduğunu ifade etmiştir (İlaydın, 1978: 139; Güllü, 2025: 644).

Günay Kut da Hoca Dehhânî'nin klasik Türk şiirinde kullanılagelen belli başlı mazmunlara yer vermesi ve şiirlerini Farsçadan çok Türkçe yazmış olması nedeniyle genç yaşında Konya'ya gelmiş olabileceğini söylemiştir. Günay Kut, Hoca Dehhânî'nin Ahmed-i Fakîh ve Yunus Emre gibi şiir yazmadığını, rint-meşrep bir tavır ve üslûpla şiirlerini kaleme aldığını ve gerçek aşktan bahsetmiş olduğunu söylemiştir. Bununla birlikte, Hoca Dehhânî'nin şiirlerini tasavvufî bir neşve ile yazmadığını, zamanını iyi değerlendirerek yaşamak isteyen Hoca Dehhânî'nin kasidesinde kullanmış olduğu bazı motiflerin Ahmedî'nin gazellerini çağrıştırdığını, bu yüzden sanat yönünden dolayı Ahmedî'den etkilenmiş olduğunu söylemiştir. Ayrıca, Hoca Dehhânî'nin gazellerinde klasik Türk şiirinin ortak malzemelerini ve hayal dünyasını işlemiş olduğunu söyleyen Kut, yeri geldiğinde diğer klasik şairler gibi Hoca Dehhânî'nin de kendi sanatını övmüş olduğunu da söylemiştir (Kut, 2004:357-358).

Ersen Ersoy ve Ümran Ay'ın Hoca Dehhânî'nin üzerine yapmış oldukları çalışmalarda ifade ettikleri üzere, bugüne kadar yapılmış araştırmalardan hareketle Hoca Dehhânî'nin edebî kişiliği ve sanatıyla ilgili yapılan tespitlerden biri de onun şiirlerinde din dışı konuları işlemiş olmasıdır. Araştırmacılara göre Hoca Dehhânî, şiirlerinde rint-meşrep bir üslup takınmıştır. Özellikle gül mevsimi, bahar, çiçek, bitkiler ve tabiat bütün göz alıcılığı ve canlılığıyla çeşitli benzetme ve mecazlarla onun şiirlerine konu olmuştur. Bununla birlikte, Hoca Dehhânî'nin şiirlerinde işlemiş

olduğu ana temalardan biri de eşi benzeri görülmeven sevgilinin eşsiz bir güzelliğe sahip olduğu; âşıkane gazellerinde sevgilinin güzelliğini çeşitli niteliklerle övmüş olduğu belirtilmektedir (Ersoy ve Ay, 2015: 12; Güllü, 2025: 644).

Ersen Ersoy ve Ümran Ay'ın tespitlerine göre, Hoca Dehhânî'nin şiirlerinde kullanmış olduğu Türkçe oldukça sade, samimi ve işlek bir Türkçedir. Dehhânî'nin şiirlerinde Arapça ve Farsça tamlamaları yok denecek kadar az kullandığı; *Divan*'ında yer almakta olan 106 şiirden 28'inin 11'li hece ölçüsüne denk olacak şekilde kısa kalıplarla kaleme alınmış olduğu görülmektedir. Bu şiirlerindeki rahat üslup, sadelik ve akıcılık bir halk şairinin dizelerini okuyormuşçasına bir hava uyandırmaktadır. Hoca Dehhânî'nin şiir dili, günlük konuşma dilinin zenginlikleriyle ve Türkçenin kıvraklığıyla donanmıştır (Ersoy ve Ay, 2015: 14-15).

Araştırmacılar, Dehhânî'nin şiirlerinde Türkçenin zengin atasözü ve deyimlerinden ustalıkla yararlanmış olduğunu, bu unsurları çoğu zaman mecazlı bir üslupla kullandığını belirtmektedirler. Fakat aynı zamanda eserde, atasözlerinin deyimler kadar zenginlik göstermediği ifade edilmektedir. Dehhânî'nin şiirlerinde alıntının yok denecek kadar az olduğu; günümüzde hâlâ kullanılan deyimlerin yanı sıra değişime uğramış veya artık söyleyişten kalkmış olan atasözü ve deyimleri şiirlerinde çok ustaca kullanarak anlatımını zenginleştirdiği görülmektedir. Ayrıca Dehhânî'nin edebî sanatlar içerisinde en çok teşbih ve tezat sanatını tercih ettiği; özellikle tezatlarda kullanmış olduğu karşılaştırmalı anlatımın, üslubunun bir özelliği hâline gelmiş olduğu vurgulanmaktadır (Ersoy ve Ay, 2015: 15; Güllü, 2025: 645).

Ersen Ersoy ve Ümran Ay'ın 2017 tarihli çalışmalarında da belirtmiş oldukları üzere, Hoca Dehhânî Divanı'nda Fars edebiyatının ünlü olan kaside şairleri arasından sadece Enverî'nin adına yer verilmektedir (Ersoy ve Ay, 2017: 30). Bu durum Hoca Dehhânî'nin Fars şiir geleneğiyle kurmuş olduğu sınırlı fakat bilinçli olan ilişkiyi göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Hoca Dehhânî'nin *Divanı*'nda yer almakta olan aşağıdaki beyitte Enverî'ye yapılmış olan bu atıf açıkça görülmektedir.

Dehhâni hâtırını ki enver kılar yüzün

Dir-ise 'abduhu yaza billâh Enverî (G.34a/8) (Ersoy ve Ay, 2015: 79)

2.3. 3 Eserleri

Fuad Köprülü, 1926 yılında yayınlamış olduğu yazısında kendi özel kütüphanesinde hicrî 8.-9. yüzyıllara ait bir mecmua içerisinde yer alan ve makta beyti

Şabr eyle gönül derdüne dermân ire umma

Cân atma oda bîhude cânân ire umma (G.98/1) (Ersoy ve Ay, 2015: 127)

olan “ire umma” redifli gazel ile Eğirdirli Hacı Kemal’in “*Câmiu'n-Nezâir*” isimli nazire mecmuası içerisinde yer alan ve

Bahâr irişdi vü kıldı cihânı nûrânî

Gelün teferrüc idelim gül ü gülistânı (G.102/1) (Ersoy ve Ay, 2015: 130)

şeklinde başlayan gazeli tanıtmıştır (Köprülüzade, 1926: 5;). Köprülü tanıtmış olduğu bu iki gazelin ardından Ömer bin Mezîd’in *Mecmûatü'n-Nezâir* adlı nazire mecmuası içerisinde bulunan, Hoca Dehhânî’ye ait bir kaside ve dört gazeli daha tanıtmıştır. Köprülü, Hoca Dehhânî’ye ait toplamda bir kaside ve 6 gazelini ilim dünyasına tanıtmıştır (Köprülüzade, 1928: 488; Kaçar, 2012: 41).

Mecdut Mansuroğlu, *Dehhânî ve Manzumeleri* ismiyle yayınlamış olduğu kitapta, Köprülü’nün ilim dünyasına tanıtmış olduğu manzumelere ek olarak üç gazel daha ilave etmiş ve Hoca Dehhânî’ye ait olan şiir sayısını ona çıkarmıştır (Mansuroğlu, 1947: 4). Hikmet İlaydın, *Dehhânî’nin Şiirleri* isim başlığıyla yayınlamış olduğu makalesinde Fuad Köprülü’nün ilim dünyasına tanıtmış olduğu 1 kaside ve 6 gazelin metinlerine yer vererek Mansuroğlu’nun bu şiirlere ilave etmiş olduğu 3 gazelin Hoca Dehhânî’ye ait olmadığını belirtmiştir. Bu üç gazelden birinin Resmî’ye ait olduğunu, diğer kalan iki gazelin ise şiirlerinde mahlas kullanmayı tercih etmeyen Kemalpaşazâde’ye ait olduğunu belirterek bu üç şiiri makale dışında bırakmış ve yer vermemiştir (İlaydın, 1978: 137-176; Kaçar, 2012: 41).

Günay Kut, 1988 yılında yayınlanmış olan *Yazmalar Arasında II* başlıklı yazısında Dehhânî’nin *British Library Or. 4129* numaralı şiir mecmuasının 22a-b yaprakları arasında yer alan “*n’olaydı*” redifli gazelini ilim dünyasına tanıtmıştır (Kut, 1988: 182-183). Günay Kut’un ilave etmiş olduğu gazelle birlikte Hoca Dehhânî’nin

bilinmekte olan altı gazeline bir gazel daha eklenmiş olup gazel sayısı yediye çıkmıştır. Sonuç olarak şu ana kadar yapılan çeşitli araştırmalar neticesinde Hoca Dehhânî'ye ait olduğu kesinlik kazanan bir kaside ve yedi gazel olmak üzere toplam sekiz manzume araştırmacıların bilgisine sunulmuştur (Ersoy ve Ay, 2017: 23).

Ersen Ersoy ve Ümran Ay, Medine'deki Şeyhülislam Arif Hikmet Kütüphanesinde bulunan bir divan mecmuasının içerisinde Hoca Dehhânî'ye ait olan 2 kaside ve 97 gazel tespit etmiştir. Bilinen şiirlerin içerisinde mükerrer olan bir kaside haricinde Dehhânî'nin 106 şiiri olduğu belirlenmiştir (Ersoy ve Ay, 2017: 33).

Ersen Ersoy ve Ümran Ay'ın Ersen Ersoy ve Ümran Ay'ın "*Hoca Dehhânî Hakkında Yeni Bilgiler*" adlı makalesinde belirtilmiş olduğu üzere, Fuad Köprülü'nün "*Şehnâme*" eseriyle ilgili bilgi ve görüşlerine daha önce değinilmiştir. Bu konuda hem edebiyat tarihlerinde hem de Anadolu Selçukluları ile ilgili yapılmış olan tüm çalışmalarda Köprülü'nün görüşlerinin tekrar edildiği görülmektedir. Ancak Ersen Ersoy ve Ümran Ay'ın yapmış oldukları değerlendirmeler doğrultusunda, elde edilmiş olan mevcut verilerin yeniden ele alınmasıyla Hoca Dehhânî'nin Karamanoğlu Alâaddin Ali Bey zamanında yaşamış olduğu bilgisi kesin olarak ortaya konulmuştur. 1370 veya 1380 yıllarında hayatta olan Hoca Dehhânî'nin, 1220-1237 yılları arasında hükümdar olan I. Alâaddin Keykubad'dan ve 1294 yılında yaşamış olan III. Alâaddin Keykubad'dan *Selçuklu Şehnâmesi* yazma emrini almış olması mümkün değildir. Bu bağlamda bu emri vermiş olan kişinin Karamanoğlu Alâaddin Ali Bey (Beyliği: 1361-1398) olduğu anlaşılmaktadır. Bu yanlışlığın ortaya çıkmasının nedeni; Hoca Dehhânî'nin Farsça *Şehnâme*'yi yazmaya başladığını fakat ömrünün yetmemesi neticesinde eserin geri kalan kısmının Yârcânî tarafından tamamlanmış olduğunu belirten Şikârî'nin, kurmuş olduğu cümlelerinin yanlış anlaşılmasından kaynaklanmıştır (Ersoy ve Ay, 2015: 11-12).

Şikârî, Hoca Dehhânî'nin bir *Selçuklu Şehnâmesi* yazmaya başladığını ve Alâaddin Keykubad dönemini yirmi bin beyit kadar anlatmış olduğunu, bunun devamında ise kendilerini Selçukluların devamı olarak gören Karamanoğulları'ndan da altı yüz beyit yazmış olduğunu, fakat o esnada Hoca Dehhânî'nin ömrünün yetmemesinden kaynaklı Sultanın mecliste bulunmakta olan Yârcânî'den eserin tamamlanmasını istediğini ifade etmiştir (Çiftçioğlu, 2002: 61).

3.MATERYAL VE YÖNTEM

3.1. Materyal

Anadolu sahası klâsik Türk şiirinin öncülerinden biri olarak kabul edilen Hoca Dehhânî'nin gazelleri üzerine detaylı bir şekilde yapılan şerh çalışmaları sınırlıdır. Üzerinde durulması gereken en önemli özelliklerden birisi de Hoca Dehhânî'nin *Divan*'ındaki ilk 25 gazeline görülen lâdinî temalar ve bu temaların o dönem içerisinde baskın olan dinî-tasavvufî şiir anlayışından farklılığı yeteri kadar incelenmemiş olmasıdır. Bu yüzden bu durum Hoca Dehhânî'nin edebî kimliği ile ilgili bilgilerde mühim bir boşluk oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın esas hipotezi, *Hoca Dehhânî Divanı*'ndaki ilk 25 gazeline yer alan imgeler, temalar ve söyleyiş özelliklerinin yaşamış olduğu dönemin geleneksel dinî-tasavvufî şiir anlayışından farklı daha bireysel ve daha özgün bir şiir dili geliştirmiş olduğunu göstermesidir.

Bu hipoteze göre Hoca Dehhânî, divan şiirinin ilerleyen dönemlerinde şairler tarafından yaygınlaşacak olan âşıkâne gazel tarzının erken örneklerini vermiştir. Hoca Dehhânî bu yönüyle öncü bir rol üstlenmiştir.

3.2. Kapsam ve Sınırlılıklar / Karşılaşılan Güçlükler

Bu çalışmada, *Hoca Dehhânî Divanı*'ndaki ilk 25 gazel ele alınmış ve bununla sınırlı kalınmış olup *Divan*'ındaki diğer gazeller ve şairin diğer eserleri çalışmaya dâhil edilmemiştir. Şairin bütün şiir külliyatı içerisinde sadece bu ilk 25 gazelin seçilmiş olması, çalışmanın detaylı bir şekilde beyit şerhine odaklanabilmek için tercih edilmiştir. Hoca Dehhânî'ye ait eserler ve onu konu edinen eserler sadece Hoca Dehhânî'nin hayatı, edebî kişiliği ve eserleri hakkında bilgi elde etmek ve şerh çalışmasında kaynak olarak yararlanmak için kullanılmıştır.

Araştırmaya konu edinen gazeller beyit beyit incelenmiş ve her beytin anlamı, söz sanatları, tema'sı, şekil bakımından yapısı ve kullanılan mazmunlar yorumlanmıştır. Burada araştırmanın amacı doğrultusunda sadece anlam merkezli analizlere yer verilmiş olup gazellerin nazım şekli, vezin ve kafiye gibi biçimsel unsurları detaylı bir şekilde ele alınmamıştır.

Ayrıca, gazellerde geçen bazı Arapça, Farsça ve eski Türkçe kökenli bazı kelimelerin anlamlarını bulmak için açıklamalı kaynaklardan ve çeşitli sözlüklerden yararlanılmıştır.

Hoca Dehhânî hakkında bilimsel çalışmaların sınırlı sayıda olması, araştırma süreci içerisinde karşılaşılan en önemli güçlüklerden birisidir. Bu durum hem beyit şerhlerinde akademik altyapı oluşturmak hem de Hoca Dehhânî'nin şiirlerini anlamada güçlükler doğurmuştur.

Gazellerde kullanılan mazmunlar, eski Türkçe, Arapça ve Farsça kökenli bazı kelimeler anlam bakımından bugünkü okur için oldukça kapalı ve anlaşılmaz olduğundan beyit şerhinde anlam ile bağlam arasındaki ilişkinin doğru şekilde kurulması zorlaşmıştır. Bu yüzden bu tür anlam belirsizliklerinin ortadan kaldırılması için edebî yorumlardan, klasik kaynaklardan ve çeşitli sözlüklerden faydalanılmıştır.

Dehhânî'ye ait gazellerde yer alan bazı beyitlerde yoğun bir sembolik yapı bulunduğundan çoğu zaman yalnızca bir doğru anlamdan söz etmek mümkün olmamış, bu nedenle beyitler yorumlanırken farklı anlam olasılıkları göz önünde bulundurulmaya çalışılmıştır.

Hoca Dehhânî Divanı'ndaki ilk 25 gazelin incelenmesinde Ersen Ersoy ve Ümran Ay tarafından hazırlanmış olan *Hoca Dehhânî Divanı* adlı çalışmaları esas alınmıştır. Çalışmamızda şablon olarak Nursena Berber'in "*Şeref Hanım Divanı'ndaki ilk 25 Gazelin Şerhi*", Musa Sarıtepe'nin "*Taşlıcalı Yahya'nın 30 Gazelinin (1-30) Şerhi*", Adnan Bağış'ın "*Şeyh Galib Divânı'ndaki İlk Elli Gazelin Şerhi*" ve son olarak Mustafa Şentürk'ün "*Ahmed-i Dâ'î Divânı'ndan İlk 50 Gazelin Şerhi (28-77)*" adlı çalışmalarından yöntem bakımından faydalanılmıştır.

3.3. Çalışma Metodu

Bu çalışmada izlenen çalışma metodu aşağıdaki gibidir:

1.Öncelikle her gazelin tam metni verilmiştir.

2. Her gazelin şekil bakımından incelemesi birer tablo üzerinde verilmiştir. Şekil bakımından gazellerin incelemesinde gazelin türü, vezin, redif, kafiye, birim ve sayısı bakımından değerlendirilmiştir.

3.Muhteva bakımından incelemede ele alınan her beyit önce olduğu gibi verilmiş ve nesre çevirisi yapılmıştır.

4.Her beyitte bilinmeyen kelimelerin listesi çıkarılmış, matbu ve elektronik sözlüklerden faydalanılarak anlamları verilmiştir.

5.Şerh bölümünde beyitlerde geçen kavramlar, mazmunlar, tarihî ve mitolojik unsurlar hakkında kaynaklardan yararlanılarak açıklamalar yapılmıştır.

6.Şairin beyitte anlatmak istediği duygu ve düşünceler analiz edilmiş, konu ile ilgili kavramlar arasında bazen karşıtlıklardan da yararlanılarak yorumlar yapılmıştır.

7.Şairin muhtevayı güçlü kılmak için kullandığı sanatlı söyleyişler, kelime ve kavramlar üzerinden değerlendirilmiş; beyitlerdeki söz ve anlam sanatları açıklanmıştır.

8.Hoca Dehhânî ile ilgili bilgilerin yer aldığı bölümde yer verilen beyitler Ersen Ersoy ve Ümran Ay'ın hazırladığı *Hoca Dehhânî Dîvânı*'ndan alıntılanmıştır.

4.BULGULAR
HOCA DEHHÂNÎ DİVANI'NDAKİ
İLK 25 GAZELİN ŞERHİ

GAZEL 1

1. Esdi nesīm yir yüzini kıldı murğ-zār
‘Uşşāk bigi nāle kıılır yine murğ zār
2. Bu şeş cihāt şanma güli heft reng ider
Ol bir ider ki aña tanuğdur nüh ü çehâr
3. ‘Azrâ-şıfat cemālını gül ‘arza kılalı
Vāmīk bigi bülbüli eyledi bī-ķarār
4. Toldı şükūfeden çemen eteği ser-te-ser
Şunar eline lāle meger cām-ı bī-şumār
5. Çün gonca sāgarı tolu yāķūt-ı nābdur
Nergis niçün gözin açuban şimdi pür-ķumār
6. Çāvūş bigi serv eline alup nacak
Geldi piyāde çünki güli gördi kim süvār
7. Sūsen egerçi sebze de dilini uzadur
Āzādedür dili uzun olur-ısa ne var
8. ‘Uşşāk bigi serv ü söğüd raķş ider meger
Ķuşlar nevāda çeng çalar el urur çenār
9. Bir serv boylu yañağı gülgün nigār-ıla
Var cūybāra kim göresin naķş-ıla nigār
10. Bu rūzgār[1] hoş dut u ‘ömr-i ‘azīzūñi
Virme yile ki yil gibi geđer bu rūzgār
11. Bilür ki ‘ömr kemdür ü fānī-durur cihān
Boynın eger benefşe ķonını göğē boyar
12. Gül la’l hoşķasın açuban zer saçar-ısa
Dehhānī yār ayağına cānın kıılır nisār

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Āşıkāne Gazel
Vezni	Mef’ûlü / Fâ’ilâtü / Mefâ’ilü/ Fâ’ilün
Redif	--
Kafiye	âr: “r” revî, “â” ridf: kafiye-i mürdefe
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea...

B. Muhteva Bakımından İnceleme

1. Esdi nesīm yir yüzini kıldı murğ-zār
‘Uşşāk bigi nāle kılur yine murğ zār

Nesīm: Hafif rüzgâr, hoş ve latif rüzgâr

Murğ-zār: Kuş yatağı, kuşu çok olan yer.

‘Uşşāk: Aşıklar.

Nāle: İnilti, inleme.

Murğ: Kuş.

Zār: 1. Ağlayan, inleyen. 2. Dermansız, zayıf.

Bigi: gibi edatı

(Sabah rüzgârı esti, yeryüzünü kuşların doluştuğu çayıra çevirdi. Kuşlar da âşıklar gibi yine acıdan feryat ediyor.)

Klasik şiirde “nesīm” sevgilinin habercisi olarak kabul edilir. Âşık burada nesim ile sevgilisinden haber alır. Nesim sevgilinin bulunduğu mahalleye gider, gelir ve sevgilinin saçları ile sıkı bir bağlantısı vardır. Sevgilinin kokusunu taşımaktadır. Nesim seher ve sabah vakitlerinde eser (Pala, 2015: 357). Bu rüzgâr genelde baharın gelişinin habercisi olarak kabul edilir. Şair ilk dizede rüzgârın esmesiyle yeryüzünün kuşlarla doluştuğunu söyleyerek aslında rüzgârın sevgilinin kokusunu taşıyarak ondan haber getirdiğini ve bu haber ile yeryüzünün yeşerdiğini, çiçeklendiğini, kuşların etrafa doluştuğunu ifade ederek doğanın dirilişini betimlemeye çalışmıştır.

Klasik Türk şiirinde âşığa ait olan bazı özellikler kuş ile ilgili olarak gösterilir. Âşığın gönlü, gözü, bakışı ve canı birer kuş gibi olur (Pala, 2015: 342). Şair, ikinci dizede kuşların da âşıklar gibi acıdan feryat ettiğini dile getirmiştir. Bu yüzden kuşlar burada birer âşıktır. Âşığın gıdası dert, keder ve üzüntüdür. Âşık sevgilisinden daima lütuf bekler. Sevgiliyle olan beraberliği her daim hayalidir, çünkü âşık sevgiliyle asla bir araya gelmez (Pala, 2015: 37). Şair, burada esen rüzgârın sevgiliden haber getirmesi ile âşıkların sevgiliye olan özlemini dile getirmiş ve kuşların da birer âşık gibi bu özlem karşısında çektikleri acıyı belirtmiştir. Şair bu beyitte sadece bir bahar manzarasının güzelliğini değil, aynı zamanda kuşların ötüşüyle acının, özlemin, aşkın ve feryadın doğaya yansımalarını dile getirmiştir.

Kuşların âşıklar gibi acı çekip feryat ettiği söylenerek teşbih-i tam yapılmıştır. Kuş yatağı anlamına gelen “murg-zâr” ile feryat eden, inleyen kuş anlamına gelen

“murg zâr” arasında cinas yapılmıştır. “Nesîm, yir yüzi, murg-zâr, murg” kelimeleri arasında tenasüp vardır.

2. Bu şeş cihât şanma güli heft reng ider
Ol bir ider ki aña tanuğdur nüh ü çehâr

Şeş: Altı.

Cihât: Yönler, taraflar, cihetler.

Heft: Yedi.

Nüh: Dokuz.

Çehâr: Dört.

(Bu altı tarafı [dünyayı] yedi renkli bir gül yapacağını sanma! Asıl olanın tek bir şey olduğuna dokuz ve dört tanıktır.)

Şeş cihat yani altı yön; yukarı, aşağı, doğu, batı, kuzey ve güney yönleridir. Altı yön, bütün âlemi kapsamaktadır. Bütün yönler, her taraf anlamına gelmektedir. Beyitte geçen “yedi renkli gül” ifadesi görünüşteki renkliliği, çokluğu ve çeşitliliği temsil etmektedir.

Beyitte geçen “nüh” ifadesi dokuz feleğe işaretir. Eskiler, nücûm ilmine dayanarak gökyüzünün iç içe geçmiş, şeffaf olan dokuz kubbeden oluştuğunu düşünmüşlerdir. İlk yedi kubbede yedi gezegen bulunmaktadır. Bunlara seb’a-i seyyâre denilmektedir. Burada bulunan gezegenlerden bazılarının uğurlu, bazılarının ise uğursuz etkileri bulunmaktadır. Bunlar günün ve haftanın değişik saatlerine hükmetmektedirler. Bu sırada doğmuş olan insanlar o gezegenin hükmü altına girmektedirler. Dünyaya olan yakınlıklarına göre gezegenler şöyle dizilmişlerdir:

Ay (mâh, kamer) birinci felekte, Utarit (Merkür) ikinci felekte, Zühre (Venüs) üçüncü felekte, Güneş dördüncü felekte, Merih (Mars) beşinci felekte, Müşterî (Venüs) altıncı felekte, Zuhâl (Arzıtilek) yedinci felekte bulunmaktadır. Sekizinci felekte ise sabit yıldızlar bulunmaktadır. Bunlar 12 burç olarak birleşmişlerdir. Dokuzuncu felek ise boş olduğu için kendisine Atlas denilmiştir (Çalışkan, 2009: 131).

Beyitte geçen çehâr (dört) sayısı “anasır-ı erbaa”ya işaretir. Anasır-ı erbaa, “çar unsur” da denilen “toprak, hava, su ve ateş” öğeleridir. Varlık âlemi bu dört ana öğeden oluşmaktadır. Klasik edebiyatta tenasüp ve telmih yoluyla sıkça kullanılmıştır. Bu dört unsur, insanların karakter ve yaratılışlarına hâkim olarak kabul edilmektedir. Sevgiliye ait güzellik unsurlarından âşığın gözyaşlarına kadar birçok bakımdan

kullanım alanı bulmakta olan toprak, hava, su ve ateş öğeleri bir arada düşünüldüğünde dünya ve kâinattan kinayedir (Pala, 2015: 23).

Eski Yunan filozoflarının fiziksel evrenin temel bileşenleri olarak gördükleri dört unsur; toprak, su, hava ve ateştir. Bu öğelerden her birinin iki özelliği bulunmaktadır: su *soğuk ve nemli*, ateş *sıcak ve kuru*, hava *sıcak ve nemli*, toprak *soğuk ve kurudur*. Ortak özelliklere sahip olan öğeler birbirlerine dönüşebilmektedirler. Bu unsurlar aynı zamanda birbirleriyle bütünleşebilirler (Kanter, 2018: 111).

Bu beyitte şair, çokluğun içindeki birliği dile getirmeye çalışmıştır. Şair, dışarıdan bakıldığı zaman dünyanın çok parçalı, çok renkli ve çok yönlü göründüğünü, fakat bütün bu çokluğun hakikatte Tek'in tecellisi olduğunu söylemektedir. Aynı zamanda dokuz feleğin ve dört unsurun da buna tanık olduğunu belirtmektedir. Burada şair, "vahdet-i vücut" düşüncesini ön plana çıkarmaktadır. Vahdet-i vücut, kelime olarak "varlığın birliği" anlamına gelmektedir. Tasavvufî bir terim olarak ise, "Allah'tan başka ilah olmadığını bilmek ve bunun şuuruna sahip olmak" anlamına gelmektedir (Bıçak, 2023: 156-157).

Beyitte "gül" sözcüğü çokluk, çeşitlilik yerine kullanıldığı için istiare sanatı yapılmıştır. Beyitte "gülü heft renk" ifadesi çokluğu, "ol bir ider" ifadesi ise tekliği işaret ettiği için anlam bakımından zıtlık yapılmış, tezat sanatına başvurulmuştur. Aynı zamanda "bir" hem sayı hem de Allah'ın birliği anlamına geldiği için tevriye yapılmıştır. Beyitte "dokuz ve dört" sayılarına insanî özellikler yüklenilerek tanıklık ettikleri söylenilmiş, teşhis sanatı yapılmıştır. "Şeş, heft, nüh ve çehâr" kelimeleri ile tenasüp yapılmıştır.

3. 'Azrâ-şıfat cemâlini gül 'arza kılalı
Vâmîk bigi bülbülü eyledi bî-çarâr

Cemâl: 1. Güzellik. 2. Güzel yüz, yüz güzelliği.

'Arz: 1. Gösterme 2. Sunma, sunu, bir büyüğe takdim etme. 3. Saygı ile anlatma, bildirme, ifade etme.

Bî-çarâr: 1. Kararsız, aynı hal üzerine devam etmeyen, bir karar üzerine durmayan. 2. Rahatsız, huzursuz, muhtarip.

(Gül, Azrâ gibi güzel ve temiz olan yüzünü [bülbüle] gösterdiğinden beri bülbülü Vâmîk gibi rahatsız ve huzursuz eyledi.)

Klasik Türk şiirinde “gül” mazmunu sıklıkla kullanılmıştır. Gül en çok sözü edilen çiçektir. Gülün, sevgilinin yüzü ve yanağı ile çok sıkı bir ilişkisi vardır. Bazen bunlar güle bazen de gül bunlara benzer. Gül hem renk hem de koku bakımından çok güzeldir, bu yüzden daima tazedir (Pala, 2015: 171).

Klasik Türk şiirinde “gül” sevgiliyi temsil etmektedir. “Bülbül” ise sevgilinin aşkıyla yanıp tutuşan ve acı çeken âşıktır. Efsaneye göre gül eskiden kırmızı renkte değilmiş. Kendisine âşık olan bülbüle her daim kayıtsız kalmış, yüz vermemiştir. Günün birinde gülün bu kayıtsızlığına dayanamayan bülbül gülün gövdesine konmuş. Gülün dikenleri bülbülün bedenine batınca akan kan gülün gövdesinden köklerine doğru akmaya başlamış ve damarlarına doğru yayılmıştır. İşte o günden sonra gül kan kırmızı renkte açmaya başlamıştır (Sürgit, 2023: 146). Efsaneden de anlaşıldığı üzere klasik şiirde bülbül bir âşığın timsali olarak görülür ve klasik şiirden ayrı olarak düşünülemez. Bülbül şakımak suretiyle durmadan ağlayan inleyen, sevgilisinin güzelliklerini dile getiren, sevgiliye aşk sözleri söyleyen bir âşıktır. Bülbül, güle âşık olarak kabul edildiği için bu durumuyla âşığa benzemektedir (Pala, 2015: 77).

Azrâ, Gazne sultanı Melikşah’ın kızı ve Vâmık’ın sevgilisidir. Çok uzun süre çocuğu olmayan Melikşah, Allah’a sürekli dua ederek O’ndan çocuk ister. Bir gün duası kabul olur ve çok güzel bir kızı olur. Yetenekli ve çok akıllı olan Azrâ güzelliğiyle de dillere destan olmuştur. Vâmık, Azrâ’nın resmini görerek ona âşık olmuştur. Azrâ da bir eğlence meclisinde Vâmık’ın vasıflarını duymuş ve âşık olmuştur (Tunç, ty.; 227).

Şair bu beyitte “Vâmık ve Azrâ” hikayesine telmihte bulunarak gülü sevgili olarak nitelendirmiş ve gülün yüz güzelliğini Azrâ’nın güzelliğine benzetmiştir. Bülbül de burada âşık olarak nitelendirilerek gülün güzelliği karşısında, Vâmık’ın Azrâ’yı gördüğü anda verdiği tepki ile arada benzerlik ilişkisi kurulmuştur. Nasıl ki Vâmık, Azrâ’yı ilk gördüğü anda kendinden geçip yemeyi içmeyi unutmuş ve üzüntüyü, kederi, gamı kendisine dost eylediyse aynı şekilde bülbül de gülün güzelliğini gördüğü anda bu durumları yaşamış rahatsız ve huzursuz olmuştur. Şair burada hüsn-i talil sanatına müracaat etmiştir. Vâmık ve Azrâ hikayesine gönderme yapılarak telmih sanatına başvurulmuştur. Gülün güzelliği, Azra’nın güzelliğine benzetilerek teşbih sanatı yapılmıştır. Bülbülün gülü görmüş olduğu anki tepkileri Vâmık’ın Azrâ’yı görmüş olduğu anda ki tepkilere benzetilerek teşbih sanatı yapılmıştır. Aynı zamanda

mısralarda kullanılan kavramlar arasında leff ü neşr-i mürettep de bulunmaktadır. Azrâ, cemal, gül, Vâmık ve bülbül kelimeleri ile tenasüp yapılmıştır.

4. Toldı şükûfeden çemen eteği ser-te-ser
Şunar eline lâle meğer cām-ı bî-şumār

Şükûfe: Çiçek.

Çemen: Çimen, yeşillik yer.

Ser-te-ser: Hepsî, baştan başa.

Cām: İçki kadehi, cam veya topraktan yapılmış bardak.

Bî-şumār: Sayısız.

(Lale meğer onun eline sayısız içki kadehi sunduğundan çimenin etekleri baştan başa çiçeklerle doldu.)

Klasik Türk şiirinde “bâğ” için geçerli olan bütün özellikler hemen hemen çemen için de geçerlidir. Çemen temâşâ ve seyir yerlerindendir. Çemen sözü *sebz*, *sebbezâr* ve *merg-zâr* şekillerinde kullanılmakta olup yeşil otlarla dolu kır-bayır anlamına gelmektedir (Pala, 2015: 99). Şair beytin ilk dizesinde baharın gelişini belirtmeye çalışarak çimenliklerin rengarenk çiçeklerle dolduğunu ifade etmiştir. Şair burada tabiatın bütün güzelliklerini bir sofraya gibi serdiğini ve çiçeklerinde bir halı gibi bütün her yeri kapladığını ifade etmektedir.

Klasik şiirde “lâle” hem aşk hem de zevk ve şarap sembolü olarak kullanılmıştır. Lâlenin yabani bir çiçek olması, suya ihtiyaç duyup çabuk solması vb. gibi özelliklerinden dolayı şiirlerde sözü çok edilen bir çiçektir. Lâlenin genellikle bahçe çitlerinin kenarında bulunması onun miskin sıfatıyla anılmasına neden olur. Şeklinden dolayı kadehe benzeyen lâle; şarap, la’l, cam, şem, kan, kanlı kefen, چراغ, kâse-i mercân, al sancak gibi sözlerle birlikte kullanılmıştır. Lâle şekli ve rengi bakımından çok geniş bir kullanıma sahiptir (Pala, 2015: 284). Şair, burada doğa tasviri yaparak bir meclis kurmuş ve laleleri de bu meclise içki sunan olarak nitelendirmiştir. Burada lâle, bahar sultanına veya sevgilinin eline kadehler uzatıyormuş gibi hayal edilmeye çalışılmıştır. Bu sunulan kadehler içerisinde sadece içki değil ayrıca aşk, neşe, baharın sarhoşluğu ve güzelliklerde bulunmaktadır.

Lâlenin Türk kültüründe önemli bir yeri vardır. “Allah” ve “lâle” sözü aynı harflerden müteşekkil olduğundan lâleye özel bir anlam atfedilmiştir.

Beyitte geçen lâle mazmunu içki sunan kişinin yerine kullanıldığından teşhis ve hüsn-i talil sanatı yapılmıştır. Lâle canlı bir varlık olarak tasvir edildiğinden teşhis sanatına başvurulmuştur. Lâlenin sayısız içki kadehi sunması ifadesi abartı içerdiğinden dolayı mübalağa sanatına başvurulmuştur. “Şükûfe, çemen, lâle ve câm-ı bî-şümâr” kelimeleri arasında tenasüp vardır.

5. Çün gonca sâğarı tolu yâkût-ı nâbdur
Nergis niçün gözin açuban şimdi pür-humâr

Çün: 1. Çünkü, mademki. 2. Gibi. 3. Ne vakit ki, vaktâ ki.

Gonca: Tomurcuk, henüz açılmamış çiçek. 2. Edebiyatımızda sevgili ve sevgilinin ağzı için kullanılmıştır.

Sâgar: 1. İçki kadehi. 2. *tasavvuf*. Arif kimsenin gönlü.

Yâkût: Kırmızı, sarı, mavi ve beyaz renklerde olan değerli bir süs taşı.

Nâb: Sâfi, hâlis, katıksız.

Humâr: İçkiden sonra gelen baş ağrısı ve sersemlik.

(Nergis, neden şimdi gözünü açmış da ona mahmur bakıyor? Çünkü gonca saf yakutla dolu bir şarap kadehtir)

“Gonca” tomurcuk, açılmamış çiçek anlamına gelmektedir. Klasik şiirde gonca sevgilinin ağzı yerine kullanılmakta ve açılmamış özelliğiyle kendini göstermektedir. Tıpkı insanın gülerken ağzının açılması gibi goncanın gülmesi de açılması anlamına gelmektedir. Goncanın kapalı hâli ise içinde sırlar saklayan bir gülü andırmaktadır. Onun açılması sırların açığa çıkması demektir. Goncanın açılması “yüzünden örtüyü atmak, didârı keşfeylemek, çâk olmak, sinisini çâk etmek” gibi şekillerde kendini göstermektedir. Gonca içinin kırmızı oluşu ve tazeliği sebebiyle ele alınmakta ve içinde mücevher saklama özelliğiyle (inci dişler, la’l dudaklar) gösterilmektedir. Gonca bazen kadehi andırmaktadır. Bunun sebebi ise içinin şarap rengine olmasından kaynaklıdır (Pala, 2015: 168).

Klasik şiirde yakut, la’l ile aynı özellikleri taşımaktadır. Sevgilinin dudağı, kanlı gözyaşları ve âşığın ağlamaktan kızarmış olan gözleri yakutu andırmaktadır. Kadeh, hokka, yüzük, küpe, gerdanlık vs. eşya yapımında da kullanılmakta olan yakut, daha çok kıymetli olması ve kırmızı renkte olmasından dolayı söz konusu edilmektedir. Şarabın rengi de yakuta benzemektedir (Pala, 2015: 479). Şairler herhangi bir nesnenin dışsal özelliklerine uygun olacak şekilde gerçekçi benzetmeler

kurmuşlardır. Aynı durum nergis için de geçerlidir. Nergis şekil ve renk olarak göze benzediği için genellikle sevgilinin gözüyle teşbih ilişkisi içinde kullanılmaktadır (Açıl, 2015: 16). Bütün efsanelerde nergis ile göz arasında sıkı bir ilişki vardır. Sevgilinin gözü nergis olarak kullanılır. Sevgilinin gözü mahmur, baygın ve şehla bakar. Sevgili mesttir, intizar çeker (Pala, 2015: 356).

Şair, bu beyitte bahar mevsiminin gelişiyile doğada uyanan coşkuyu içkinin mest edici özelliğiyle anlatmakta ve aşkla mest olma hâlini ifade etmeye çalışmaktadır. Şair sevgilinin dudaklarına vurgu yaparak goncanın parlak, kırmızı ve içinin dolu olduğunu söylemiş ve onu içi kırmızı şarap dolu bir kadehe benzetmiştir. İkinci dizede şair, nergis, neden şimdi gözünü açmış da ona mahmur bakıyor, diyerek nergisin gonca tarafından sunulmuş olan şaraptan etkilendiğini ve bunun etkisiyle etrafa mahmur bir bakışla baktığını ifade etmektedir.

Nergise insanî özellikler verildiği için teşhis sanatı yapılmıştır. Şair, nergis, neden şimdi gözünü açmış da ona mahmur bakıyor, diye sormuş istifhâm ve tecâhül-i ârif sanatlarına müracaat etmiştir. İlk mısradaki “gonca, sâgar-dolu, yakût-ı nâb” ve ikinci mısradaki “nergis, göz, pür-humâr” sözleri arasında leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp bulunmaktadır.

6. Çāvūş bigi serv eline alup nacağ
Geldi piyâde çünki güli gördi kim süvâr

Piyâde: Yaya.

Süvâr: Bir binek hayvanına, özellikle ata binmiş olan kimse.

(Servi, çünkü gülü atlı [süvari] görünce bir çavuş gibi eline baltayı alıp yaya olarak geldi.)

Klasik şiirde en çok kullanılan çiçek şüpheşiz güldür. Gül, daha çok sevgiliyle birlikte düşünülmekte olup ayrıca Peygamber Efendimiz'in sembolü olarak şiire konu edilmiştir. Gül sevgilinin yüzü, yanağı, dudağı ve kimi zaman kadeh ve şarap olarak da şiirlerde kullanılmıştır (Açıl, 2015: 11). Selvi, klasik şiirde adından en çok söz edilen ağaçtır. Genellikle sevgilinin boyu için kullanılır ve burada hem benzeyen hem benzetilen özelliğinden söz edilmiştir. Servinin hafif rüzgârla salınışı sevgilinin yürüyüşünü andırmaktadır. Servi, her mevsimde yeşil kalması ve boyunun güzelliğinden dolayı dikkatleri üzerine çeken bir ağaçtır. Servinin özellikle su

kenarlarında ve mezarlıklarda bulunuyor olması hem hayatın hem de ölümün sembolü olarak kullanılmasına neden olmuştur (Pala, 2015: 400; Hakverdioğlu, 2016: 216).

Beyitte gül aşkın, güzelliğin ve sevgilinin sembolü olarak kullanılmıştır. Gülün burada atlı olarak gelmesi hem güzelliğini hem de kendinden emin, gösterişli bir şekilde gelişini ifade etmektedir. Bu beyit aynı zamanda hamasi bir anlam da taşımaktadır. Gülün ihtişamlı ve kendinden emin bir şekilde geldiğini gören servi, gülle rekabet edecekmiş gibi bir tavırla silahını alıp ortaya çıkar. Burada servi gül kadar kudretli ve gösterişli olarak betimlenmemiş, atlı olan güle karşı yaya bir durum içerisinde ifade edilmiştir. Gülün karşısında biraz eksik kalan servinin yine de cesur bir şekilde ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Bahar mevsimini bir askeri tören gibi kurgulayan şair, gül ve servi arasında güzellik rekabeti kurmaya çalışmıştır.

Beyitte servi çavuşa benzetilerek teşbih sanatı yapılmıştır. Servinin bir çavuş gibi baltayı eline alması ve gülün de ata binmiş bir süvariye benzetilmesi insani özellikler barındırdığından burada teşhis sanatına başvurulduğunu söyleyebiliriz. “Çavuş, serv, piyade, gül ve süvâr” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

7. Sūsen egerçi sebze de dilini uzadur
Âzâdedür dili uzun olur-ısa ne var

Sūsen: Susam denilen bitki.

Eğerci: 1. Her ne kadar, gerçi, ise de. 2. Nasıl ki, yaptığı gibi.

Âzâde: 1. Serbest, hür. 2. Her türlü bağdan kurtulmuş, kayıt altında olmayan, yakasını sıyırmış.

(Susam çiçeği eğer yeşillikte dilini uzatıyorsa özgürdür, dilinin uzun olmasında ne var?)

Klasik Türk şiirinde şairler süsen çiçeğiyle daha çok kılıç, hançer, tığ, şimşir gibi kesin eşya ve dil ile asker gibi unsurlar arasında ilgi kurmuşlardır. Süsen çiçeği şekil açısından dil ile ilgili hayallere konu olmuş, renginden dolayı da sevgilinin zülfü ile ilgili benzetmelerde kullanılmıştır (Açıl, 2015: 19). Beyaz renkli olan süsen çiçeği “sūsen-i âzâd/ âzâde” olarak bilinmektedir. Klasik şiirde de süsen çiçeği özgürlük sembolü bakımından “sūsen-i âzâd/ âzâde” terkibi ile karşılık bulmaktadır. Klasik şiirde süsen çiçeğinin belagat, konuşma ve söyleme becerisi gibi ifadelerle bir arada kullanılmış olduğu da sıklıkla görülmektedir (Yılmaz, 2025: 347-348).

Şair beyitte yeşillikler içerisinde dilini, yaprağını uzatan süsen çiçeğinin çok konuştuğunu veya çok fazla göz önünde olup görüldüğünü ifade etmeye çalışmıştır. Bunu dile getiren şair, süsen çiçeğini eleştirmek yerine “dilinin uzun olmasında ne var?” diyerek onu mazur görmektedir. Şairin burada süsen çiçeği gibi dışı güzel fakat geveze, dili uzun olan birinden bahsediyor olabileceğini söyleyebiliriz. Başka bir deyişle şair, kendisi dahil o dönemde yaşamış olan sanatçıların, kadınların veya şairlerin sanatına, söz söyleme hakkına vurguda bulunmuş olabilir.

Şair beyitte “dilinin uzun olmasında ne var?” diyerek cevap beklememiş sadece anlatımı güçlendirmek için soru sormuş, istifham sanatına başvurmuştur. “Sûsen, sebze, dil ve âzâde” kelimeleri arasında tenasüp vardır.

8. ‘Uşşāk bigi serv ü söğüd rakş ider meğer
Kuşlar nevâda çeng çalar el urur çenâr

‘Uşşāk: Aşıklar.

Söğüt: Ağaç, daha çok su kenarlarında yetişen, pek çok çeşidi olan, kabuğu kolay soyulur, uzun ve acı yapraklı ağaç.

Raks: Dans, oyun.

Nevâ: 1. Âhenk, nağme, ses. 2. Musikimizde uşşak dörtlüsüne rast beşlisi ilavesiyle meydana gelen basit makam.

Çeng: Harba benzeyen bir çeşit telli çalgı.

Çenâr: Çınar kelimesinin eski metinlerde kullanılmış olan asıl şekli.

(Servi ve söğüt sanki âşıklar gibi coşkuyla dans eder; çünkü kuşlar nevâ makamında çalgı çalar, çınar ağacı da el çırpar.)

Şair bu beyitte üç ayrı ve önemli ağaç türünden bahsetmiştir: servi, söğüt ve çınar ağacı. Klasik şiirde en çok sözü edilen ağaç servidir. Servi sevgilinin boyu için hem benzeyen hem de benzetilen olarak kullanılmıştır (Pala, 2015: 400).

Söğüt ağacı klasik şiirde genellikle “bîd” ismiyle yer almaktadır. Yapraklarının titreşimi ve su kenarında oluşundan ötürü benzetmelere konu edilmiştir. Söğüt ağacının su kenarında bulunmasını Şeyhülislam Yahya, eğlenmeyi seven kişilere, insanlara benzetmiştir. Bahçenin en güzel yeri su kenarlarıdır. Bu yüzden eğlence ve zevk mizaçlı insanlar için su kenarı daha çok tercih edilmiştir. Bâki de söğüt ağacının ve yapraklarının titremesini rüzgârın, sevgilinin bakışlarının ve hançer gibi keskin olan kirpiklerinin haberini getirmesine bağlamaktadır (Bilen, 2024: 21). Klasik şairlerin şiirlerine ilham kaynağı olan söğüt ağacı çoğu medeniyette mitolojik bir unsur olarak

ele alınmıştır. Aynı zamanda söğüt ağacı ateş tedavisinde ve yaralarda da kullanılmıştır (Güllü, 2025: 646).

Çınar ağacı; su kenarlarında bulunan, el gibi yaprakları olan, iri gövdeli, yabani ve uzun olan bir ağaçtır. Çınar bu özelliklerinden dolayı şiirlerde yer bulmuştur. Sevgilinin boyuyla birlikte karşılaştırmalı bir şekilde ele alınmaktadır. Çınar ağacı meyvesiz olmasından nedeniyle “tehî-dest” (fakir, eli boş), “eli yufka” ve “ne biter” ifadeleriyle kullanılmaktadır. Çınar, yapraklarını dökme özelliğinden dolayı dünyadan elini eteğini çekmiş olan bir abdala benzetilmektedir. Çınar ağacı baharın gelişiyile sevinip heyecanlanan ve elleriyle sevinç gösterisi yapan bir insana benzetilmektedir (Bilen, 2024: 18-19).

Neva “ses, seda ve ahenk” anlamına gelmektedir. Türk musikisinde bir makam adı olan neva, râst ile uşşâk karışımıdır (Pala, 2015: 357). Şair bu beyitte tabiatın uyanışını, ilkbaharın coşkusu ve doğada bulunan ahenkli uyumu estetik bir dille yansıtmaya çalışmıştır. Şair baharın gelişiyile servi ve söğüt ağacının Nevâ makamında aşıklar gibi coşkuyla dans ettiklerini, kuşların çalgı çaldıklarını ve çınar ağacının da bu neşe dolu makama el çırparak eşlik ettiğini ifade etmiştir. Şair burada adeta bir bahar musiki meclisi kurmuştur.

Beyitte servi, söğüt, çınar ve kuşlara insana ait unsurlar yüklenerek kişileştirilmiş teşhis sanatına başvurulmuştur. Aynı şekilde beyitte olağanüstü durumlar yer aldığı için mübalağa sanatına başvurulmuştur. “Uşşâk, serv, söğüt, kuş, neva, çeng ve çenâr” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp yapılmıştır. Beytin her iki mısrasında teşbihin dört unsuru kullanıldığından “teşbih-i tâm” söz konusudur.

9. Bir serv boylu yanağı gülgün nigâr-ıla
Var cûybâra kim göresin nakş-ıla nigâr

Gülgün: Gül renkli, pembe.

Nigâr: 1. Resim gibi güzel olan sevgili. 2. Resim, nakış.

Cûybâr: Irmak, nehir, akarsu.

Nakş: 1. Resim, tasvir. 2. Görünüş, suret.

(Yanağı gül renginde, servi boylu bir sevgili ile dere kenarına var ki o sevgilinin nakış gibi güzelliğini ve zarafetini göresin.)

Şair, sevgili tasvirini tabiatla bütünleştirerek, ince ve zarif bir şekilde ifade etmeye çalışmıştır. Nigâr; “resim veya resim gibi güzel sevgili” anlamına gelmektedir. Parmaklara yakılan kına için de nigâr tabiri kullanılır (Pala, 2015: 359). Klasik şiirde sevgilinin ayva tüyü, saçları ve benlerle dolu yüzü ayrıca bir nakış sayılmaktadır (Pala, 2015: 348).

Klasik şiirde servi ağacı, boyunun güzelliği ve her mevsim yeşil kalması nedeniyle dikkatleri üzerine çekmektedir. Özellikle su kenarında da yetişen servi yaşamın sembolü olmaktadır (Hakverdioğlu, 2016: 216). Klasik şairler gülü duygularını ifade etmek amacıyla bir araç olarak kullanmışlardır. Gül, saflığın ve temizliğin sembolüdür. Klasik şairler de sevgiliyi temiz, saf ve masum gördüklerinden onu gülle özdeşleştirmişlerdir. Gülün açması bile başlı başına çok önemli bir olaydır. Çünkü gülün açması coşku ve sevinç nişanesidir. Gül açınca bahar gelmekte, tabiat şenlenmekte ve eğlenceler başlamaktadır. Gül, baharın gelişyle özdeşleştirilmektedir. Baharın diğer adı gül mevsimidir (Sürgit, 2023: 147). Şair burada dere kenarını güzelliğin yansıtılmış olduğu bir ayna mekânı olarak kullanmıştır. Su, sevgilinin güzelliğini doğaya yansıtan bir ayna niteliği kazanmıştır.

Sevgiliyi ve tabiat unsurlarını iç içe ifade etmeye çalışan şair, baharın gelişini de vurgulayarak; servi gibi zarif ve dik, gül gibi parlak ve taze olan sevgilinin ancak dere kenarına götürülüp güzelliği dereye yansıtılınca tabiatla bütünleşebileceğini, böylelikle gerçek güzelliğinin meydana çıkabileceğini belirtmeye çalışmıştır.

Beyitte şair sevgili yerine “nigâr” mazmununu kullanarak açık istiare yapmıştır. Burada sevgilinin boyu serviye, yanağı güle ve yüzü nakşa benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. “Serv, gül, nigâr ve nakş” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp yapılmıştır.

10. Bu rûzgâr[1] hoş dut u ‘ömr-i ‘azîzüñi
Virme yile ki yil gibi geçer bu rûzgâr

‘Azîz: 1. Kıymetli, yüce, değerli, muazzez, mukaddes. 2. Hürmet edilen, saygı duyulan, sevgili, dost.

(Bu devri güzel geçir ve değerli ömrünü yele verme (boşuna harcama), çünkü bu devirler yel gibi geçip gider.)

Şair bu beyitte zamanın hızlı geçtiğini vurgulayarak nasihat üslubunu seçmiştir. Şair, insanların değerli ömürlerini boşuna harcamamaları gerektiğini, ömrün çabucak geçtiğini, bu yüzden kişinin ömrünü güzel bir şekilde geçirmesi ve değerlendirmesi gerektiğini ifade etmeye çalışmıştır.

Beyte tasavvufi açıdan baktığımızda şair, dünya hayatının Allah tarafından verilen bir emanet olduğunu, zamanın durmadan akıp gittiğini ve bir rüzgâr gibi hissedilmeden geçtiğini, dünya hayatının eğlenceyle değil, faydalı ve değerli işler yapılarak yaşanması gerektiğini belirtmiştir.

Beyitte zaman (rûzgâr), yele benzetilmiş açık istiare sanatına başvurulmuştur. İkinci mısradaki ise zamanın yel gibi geçtiği söylenerek teşbih yapılmıştır. Rüzgâr kelimesi burada hem devir hem de rüzgâr anlamında kullanıldığı için iham sanatına müracaat edilmiştir. “Rüzgâr, hoş, ömr-i aziz ve yıl” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından aralarında tenasüp vardır. “Yıl, rûzgâr” sözleri beyitte tekrar kullanılmıştır.

11. Bilür ki ‘ömr kemdür ü fânî-durur cihân
Boynın eger benefşe tonını göğe boyar

Kem: 1. Kötü, değersiz, fena, âdi. 2. Az, eksik, noksan.

Fânî: 1. Ölümlü, sonlu, son bulucu, kalımsız, bâki olmayan. 2. İnsanoğlu.

Cihân: 1. Kâinat, evren, kozmos, yaratılmış olan şeylerin bütünü. 2. Yeryüzü, dünya.

Benefşe: 1. Menekşe eski ve asıl şekli. 2. Mor.

Ton: E. T. Türk ve halk ağzı. Elbise.

([İnsan] bilir ki ömür kısadır ve dünya geçicidir; [bu nedenle] menekşe gibi boynunu eğer, elbisesini gökyüzünün rengine boyar.)

Şair bir önceki beytinde yapmış olduğu nasihat üslubunu bu beyitte de sürdürmüş, bir de durum tespiti yapmıştır. Burada insanoğlunun, ömrün kısa olduğunu ve dünyanın geçici olduğunu bildiğini kesin bir hükümle ortaya koymuştur. İkinci dize de ise şair, söylediklerini somutlaştırmak için doğa tasvirlerinden yararlanmıştır: Menekşe, nasıl ki solmaya başladığında başını büküp eğiyorsa insanoğlu da yaşlanıp boynu büküldüğünde hayat yolculuğunun sonuna yaklaştığını anlar, demiştir.

Menekşe klasik şiirde renk, koku ve şekil özelliklerinden dolayı yer bulmuştur. Menekşe siyaha yakın mor rengiyle saç, tüy, ben ve matem benzetileni olmasının, boynunun eğri oluşu ve yere yakınlığı itaat ve tevazu ile bağdaştırılmasının nedeni

olmuştur. Klasik şiirde menekşe en çok âşıkla ilgili benzetmelerde kullanılmıştır. Saç ve yas ile menekşe arasında kurulan renk ilgisi en çok görülmekte olan benzetme yönüdür (Yıldız, 2017: 438).

İkinci mısradaki şair “eğer boynun menekşe gibi eğilip düşerse elbiseni gökyüzünün rengine boyar” diyerek insanın yaşlanınca ve ölüm vakti yaklaşınca tıpkı menekşe gibi boynunun büküleceğini ifade etmektedir. Menekşe toprağa yani yere yakın ve boynu bükük bir çiçektir. İnsanda yaşlanınca tıpkı menekşe gibi toprağa yakın ve boynu bükük bir hâle gelir. Şair “elbisesini gökyüzünün rengine boyar” derken aslında ölümden sonra giyilen kefeni kastetmiş olabilir. Yani burada mavi rengine boyamak değil de mecazen insanın gömülmesi ve kefenlenmesi anlamı ortaya çıkmaktadır.

Beyitte şair, insanın boynunun bükülmesini menekşenin boynunun bükülmesine benzetmiştir. Menekşenin boynunu bükmesi ile teşhis, boynunun bükülmesinin insanın yaşlanması arasında bağlantı kurulmasıyla da hüsn-i talil yapılmıştır. Menekşenin elbisesini gökyüzünün rengine boyaması da yine teşhis örneğidir. “Ömr, fani, cihan, boyun, benefşe ve göğ” kelimeleri ile tenasüp yapılmıştır.

12. Gül la’l hoşkasın açuban zer saçar-ısa
 Dehhânî yâr ayağına cânın kılar nisâr

La’l: 1. Kırmızı renkli parlak kıymetli taş. 2. Parlak kırmızı renk. 3. (Divan edebiyatında) Sevgilinin kırmızı dudağı.

Hokka: 1. Maden, cam veya topraktan yapılmış genellikle kapaklı olan küçük kap. 2. İçine mürekkep koyulan küçük kap.

Zer: 1. Altın. 2. Altın para.

Nisâr: 1. Saçma, saçılma, serpmeye serpilme. 2. Düğün ve alay merasimlerinde saçılan para.

(Eğer sevgili hokka gibi kırmızı dudağını açıp altın saçarsa Dehhânî de sevgilinin ayağına canını serper.)

Klasik şiirde “la’l” daha çok sevgilinin dudağına benzetilerek kullanılmıştır. Bazen âşığın gözleri ve gözyaşları da la’l’e benzetilir. La’l kıymetli olduğundan şairler de şiirlerini ona eşdeğerde göstermişlerdir (Pala, 2015: 284).

Klasik şairler tarafından metafor olarak kullanılan “hokka” en çok sevgilinin güzellik unsurlarından ağız, gerdan ve göz gibi uzuvlarına benzetilerek karşımıza

çıkılmaktadır. Hokka hem şekil hem içinde bulundurmuş olduğu mücevherler hem de sözün ortaya çıkmasında etkili olan, mürekkebi içerisinde barındırmasından ötürü bir güzellik unsuru olarak ağza benzetilmiş veya onun yerine kullanılmıştır (Hayır, 2023: 405).

Şair bu beyitte, sevgiliye övgüde bulunarak sevgilinin dudağını gül rengine, içi değerli mücevherlerle dolu olan bir hokkaya benzetmiştir. Sevgilinin dudağını açması şair için altın saçmak gibi değerli görülmektedir. Çünkü sevgilinin âşığı dikkate alarak söz söylemesi âşık için paha biçilmez bir mücevher değerindedir. Çünkü sevgilinin dudağını açması, gülümsemesi ve sevgilinin ağzından dökülen sözler şair için imkânsız görülen bir durumdur. Bu yüzden şair imkânsız gibi görülen bu durumun önemini anlatabilmek için altını bir simge olarak kullanmış, sevgilinin ağzını açmasıyla da canını feda edebileceğini ifade etmiştir.

Beyitte sevgilinin (gül) dudağı kırmızı renkli bir mücevhere (la'l) ve içi değerli mücevherle dolu bir hokkaya benzetildiği için açık istiare yapılmıştır. İlk mısrada geçen “gül, la'l, hokka, zer, saçar” sözleriyle ikinci mısradaki “Dehhânî, yâr, ayağ, cân, nisâr” sözleri arasında leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp bulunmaktadır. Şair, beyitte adını (mahlasını) söyleyerek tecrit sanatına müracaat etmiştir.

GAZEL 2

- 1 Şehā gözün-ile kaçun ‘aceb fettān-durur iksi
Nice iltem bulardan cān belā-yı cān-durur iksi
- 2 Elüñe gözgü al bakın yüzün alnı şafasına
Ki niçe ay u gün bigi bugün tábān-durur iksi
- 3 Leb ü dendānuñ vaşfin kim idebile haqqınca
Velikin bu kadar direm dūr ü mercān-durur iksi
- 4 Kara çetr ursa kaçlarıñ şu şehlā gözler üstine
Yiridür ki güzellikde şeh ü sultān-durur iksi
- 5 Hıred diyeli ağzuña yañılup piste vü gonca
Ferahdan piste vü gonca ne hoş handān-durur iksi
- 6 Felek ğurfālarından baş anı-ıçün çıkarurlar
Gice vü gündüz ay u gün saña hayrān-durur iksi
- 7 Riyāsuz tevbe itmekde ğarazsuz va‘de virmekde
Benüm ğavlüm senün ‘ahdüñ inen yalan-durur iksi
- 8 Dime yoluma cān virmez veya fermānumı tutmaz
Muṭī‘ u bende-fermānam baña bühtān-durur iksi
- 9 Beni men‘ eyleyen senden seni günileyen benden
Yaqīn bil dört mezhebde ki bī-īmān-durur iksi
- 10 Lebünjī kām-ıla şormak bilünjī çün kemer kuçmak
Bu dem derdüñe Dehhānī inen dermān-durur iksi

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Mefâ’îlün/ Mefâ’îlün / Mefâ’îlün/ Mefâ’îlün
Redif	durur iksi
Kafiye	ân: “n” revî, “â” ridf: kafiye-i mürdefe
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea...
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 10

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 Şehā gözün-ile kaçun ‘aceb fettān-durur iksi

Nice iltem bulardan cān belā-yı cān-durur iksi

Şehā: Ey şah, ey padişah.

‘Aceb: 1. Şüphe, tereddüt, hayret ifade eden soru zarfı, acaba. 2. Acayip, garip, şaşırtıcı, tuhaf.

Fettān: 1. Fitneye ve fesada teşvik eden, karıştırıcı ve çok bilmiş olan kimse. 2. Kendine hayran eden, gönlü kendine çeken, cazibeli, cilveli kimse.

Nice: 1. Çok, birçok, pek çok. 2. E. T. Türk ve halk ağzı. Nasıl.

(Ey padişah [sevgili]! Gözün ile kaşının ikisi de öyle şaşırtıcı fitneler edicidir ki canımı bunlardan nasıl kurtarayım? Bunların ikisi de canımın belasıdır.)

Klasik şiirde şeh, şehenşah, şehriyar, sultan, hükümdar, husrev, server, han, hakan vs. gibi adlarda anılmakta olan padişah, özellikle methiyelerde gerçek kişiliğiyle ele alınmaktadır. Ancak gazellerde padişah genelde sevgili yerine kullanılmıştır. Bu durumda sevgili yerine kullanılan padişahın kulları, ülkesi, ordusu, tahtı ve tacı vs. vardır. Padişahın en önemli özelliği adaletli olmasıdır. Âşığın da sevgiliden beklediği budur (Pala, 2015: 368).

Klasik şiirde en çok adı geçen güzellik unsurlardan biri de gözdür. Göz, sevgiliye ait olan bütün dikkat çekici özellikleri üzerinde taşımaktadır. Gülmek, zalimlik, nazlanmak, lakaytlık, alay etmek vs. göze zıt olan davranış biçimleridir. Öfke, şehlalık, mahmurluk vs. de gözün sıfatlarından. Renk olarak ela ya da siyahtır. Sevgilinin gözü âşığın üzerinde çok etkilidir. Sevgilinin gözleri manalı bakışlarıyla daima âşığa bir şeyler anlatmaktadır. Bu bakışların anlattıkları bazen ok gibi âşığın gönlüne girip âşığı yaralar. Sevgilinin gözleri her zaman sihirli bir güce sahiptir. Âşıkları büyülemek ve kendine bağlamakla üstüne yoktur. Bu yapması için sadece süzgün bir bakışı yeter. Göz, mesttir; çünkü baygın gibi olan görünüşüyle bir sarhoşu andırmaktadır. Sevgilinin bu sarhoşluğu bazen nazdan bazen de gururdandır. Göz, gönül ülkelerini fethetmek için öldürücü özelliklere sahiptir. Gönül ve can kuşunun avcısıdır. Ayrıca kan dökmekte de gözün üstüne yoktur (Pala, 2015: 101).

Klasik şiirde sevgilinin en önemli unsurlarından birisi de kaşır. Sevgilinin kaşları üzerine çok sayıda şiir yazılmıştır. Sevgilinin kaşlarıyla ilgili olan simgelemeler daha çok biçimsel olarak karşımıza çıkmaktadır. Biçim olarak kaş andıran nesneler ya da varlıklar şiirlerde kaşları nitelemişlerdir. Ayın hilal halinin kusursuz bir güzellikte olması kaşlardan dolayıdır. Yayın inceliği ve esnekliği sevgilinin kaşlarıyla

ilişkilendirilmiştir. Bazı şiirlerde de kaşlar kemana benzetilmiştir. Onlara bakmak, bir aşk musikisini dinlemekle bir tutulmuştur (Alap, 2021: 716).

Klasik şiirde göz ve kaş mazmunları genellikle birlikte kullanılmaktadır. Genellikle kaş yaya, göz ise oka benzetilmektedir. Şair beyte “ey padişah!” ifadesiyle başlayarak sevgilinin kudretini, üstünlüğünü ve hükmedici gücünü vurgulamış, sevgilinin gözü ile kaşının ikisinin de fettan yani fitneci olduğunu söylemiştir. “Fettân” kelimesi sadece fitne çıkaran anlamında değil; cazibesi, kudreti ve güzelliğiyle insanın aklını başından alan, insanı baştan çıkaran anlamında da kullanılmıştır. Şair devamında “canımı bunlardan nasıl kurtarayım?” ifadesiyle aslında şikâyetten çok çaresizlik ve teslimiyet duyguları içerisinde olduğunu göstermektedir. “Bunların ikisi de canımın belasıdır” diyen şair, bu uzuvların kendisi için hem bela hem de varlık sebebi olduğunu ifade etmiştir.

Şair beyte “ey padişah” ifadesiyle başlayarak nida sanatına başvurmuştur. Göz ve kaş uzuvları fitne çıkaran unsurlara benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. Şair sevgiliye ait olan kaş ve göz unsurlarının canına bela olduğunu söyleyerek mübalağa sanatına başvurmuştur. Şair “canımı bunlardan nasıl kurtarayım?” cümlesiyle soru sormuş, duygu ve düşüncelerini daha etkili kılmak için istifham sanatına başvurmuştur. “Şehâ, göz, kaş, fettân, cân ve belâ” kelimeleri arasında tenasüp vardır.

2. Elüğe gözgü al bakın yüzün alnuş şafâsına
Ki niçe ay u gün bigi bugün tâbân-durur iksi

Gözü: E. T. Türk ve halk ağzı. Ayna.

Şafâ: Saflık, berraklık.

Niçe: 1. Kaç, ne kadar, ne kadar çok. 2. Pek çok, nice, birçok. 3. Nasıl. 4. Ne, ne zaman. 5. Hangi.

Tâbân: Parlak, ışıklı.

([Ey sevgili!]) eline bir ayna al da kendine bakın! Yüzünün ve alnının parlaklığı, tıpkı ay ve güneş gibi bugünün iki ışıltı kaynağıdır.)

Şair bu beyitte, sevgilinin güzellik unsurlarından olan yüz ve alnı ayna metaforu üzerinden vererek, sevgiliye övgüde bulunmaya çalışmaktadır. Klasik şiirde aynanın kullanım sebeplerinin başında süs malzemesi olması gelmektedir. Güzeller, aynaya baktığında kendi güzelliklerinin farkına varırlar ve aynı şekilde ayna bakıp

süslenirler. Aynanın, karşısındakini gösterme ve yansıtma özelliği, gerçekte aslı olmayan bir şeyin bir hayal misali olarak ortaya çıkmasıdır. Ayna parlak, aydınlık, pas tutmamış, lekesiz ve temiz olduğu zaman iyi göstermektedir. Sevgilinin yüz aynasında bütün bu özellikler bulunmaktadır. Buna rağmen ayna iki yüzlü olduğu için bir yüzü karadır. Sevgili ayna karşısına geçtiği zaman kendisini seyretmeye doyamaz ve uzunca bir süre aynanın karşısından kalkamaz (Pala, 2015: 47).

Klasik şiirde, sevgilinin yüzü çok geniş benzetmelere konu olmuştur. Çok farklı eşyaya, nesneye, çiçeğe vb. gibi birçok unsura benzetilmiştir. Yüz, suya benzetilerek suyun saydamlığı, berraklığı ve saflığı belirtilerek, yüzünde su kadar yaşamın bir gereği olduğu öne sürülmüştür. Ayın güneşten yansımış olan ışıklarına nur denilmektedir. Klasik şairler, nur aydınlığını sevgilinin yüzünden yansıyan güzelliğe benzetmişlerdir. Nûr mazmunu şairler tarafından çokça kullanılan bir mazmun olmuştur (Alap, 2021: 721).

Klasik şiirde, sevgilinin güzellik unsurlarından biri olarak kullanılmakta olan alın, beyaz ve parlak olduğundan nur, ay ve Zühre'ye benzetilmektedir (Pala, 2015: 18).

Ay bir ışık kaynağıdır. Işığı da güneşte olduğu gibi ateş değil, nurdur. Gecelerin güzelliği ayın nuruyla var olmaktadır. Ay nuruyla güzel olup geceye güzellikler vermektedir. Bu nurlu güzelliğe sahip olan ay, sevgiliden başkası değildir. O an kimse yaklaşmamış ve kimsenin eli değmemiştir. Ay, sevgilinin özelliklerini taşımaktadır. Her gece görünmez, yükseklerdedir, bir yerde duramaz, uzaklardan seyredilir, karanlığı aydınlatır. Ayın yüzünde bulunan kara lekelerde buna dâhildir. Sevgilinin kendisi ay gibi olduğu için yüzü, yanağı ve alını da ay gibidir (Pala, 2015: 42).

Şair sevgiliye seslenerek, eline ayna alıp yüzüne ve alınına bakmasını istemektedir. Çünkü sevgilinin her iki uzvu da en parlak ışıklara sahip olan ay ve güneş gibi ışıldamaktadır. Şair bu ifadeyle sevgilinin hem yüzünün güzelliğini hem de saflığını vurgulamaya çalışmaktadır.

Şair beyte “ey sevgili” ifadesiyle başlayarak “nidâ” sanatına başvurmuştur. Beyitte sevgilinin yüzü ve alını, ay ve güneşe benzetilerek teşbih yapılmıştır. Ayın ışığı gece, güneşin ışığı gündüz etkili olduğu için burada anlam bakımından zıtlık yapılmış, tezat sanatından yararlanılmıştır. “Gözü, yüz, alın, safa, ay ve gün” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır.

3. Leb ü dendānuñuñ vaşfın kim idebile haqqınca
Velikin bu kadar direm dūr ü mercān-durur iksi

Leb: Dudak.

Dendān: Diş.

Vaşf: Nitelik, sıfat, bir kimse veya şeyin taşıdığı hal.

Velikin: Lakin, fakat, ama, velakin.

Dūr: İnci.

([Ey sevgili!]) Dudaklarınla dişlerinin vaşfını tam olarak kim anlatabilir ki? Lakin şu kadarını söyleyebilirim ki ikisi (dudakların ve dişlerin) de inci ve mercan gibidir.)

Şair bu beyitte, sevgilinin güzellik unsurlarından olan dudak ve dişleri abartılı bir beğeniyle ifade etmeye çalışmaktadır. Dudak, klasik şiirin en önemli unsurlarından birisidir. Dudakla ilgili çok sayıda şiir kaleme alınmıştır. Şiirlerde dudak, renginin güzelliğinden dolayı kullanılmıştır. Yakut, kehribar, akik ve özellikle mercan gibi değerli taşlar şiirlerde dudakları anlatmak için sıklıkla kullanılmışlardır (Alap, 2021: 718).

Klasik şiirde diş, sevgilinin güzellik unsurlarından biridir. Diş her daim inciye benzetilmektedir. Bunun için de “dürr, lü’lü, cevahir, le’al ve güher” gibi kelimeler kullanılmaktadır. Sevgilinin dişi ile aşğın gözyaşları çoğu zaman birlikte verilmektedir. Beyazlığı, parlaklığı ve güzelliğinden dolayı inciye andıran diş, bir dizi halinde de ele alınabilmektedir (Pala, 2015: 111).

Klasik şiirde inci, sevgilinin dişi, teri ve vuslatı; aşğın gözyaşları, şairin ise güzel sözleri ve şiiri yerine kullanılmaktadır (Pala, 2015: 126). Mercan, klasik şiirde daha çok bazı eşyalara süs olması bakımından ele alınmaktadır. Sevgilinin ağzı ve dudağı, aşğın ise gözyaşları ve kanlı gözü mercana benzetilmektedir (Pala, 2015: 306).

Şair, sevgilinin dudağını ve dişlerini tasvir etmeye çalışırken klasik edebiyatın en çok bilinen benzetme geleneğini kullanmaktadır. Şair sevgilinin güzelliğinin tarif edilemeyecek kadar güzel olduğu söyleyip sonunda değerli mücevher benzetmesiyle tasvir etmeye ve bununla yetinmeye çalışmaktadır.

Şair beyte “ey sevgili” ifadesiyle başlayarak nidâ sanatına başvurmuştur. Beyitte sevgilinin dudağı mercana, dişleri ise inciye benzetilerek teşbih yapılmıştır. Şair beyitte geçen “dudaklarınla dişlerinin vaşfını tam olarak kim anlatabilir ki?”

ifadesiyle duygu ve düşüncelerini daha etkili kılmak için soru sormuş, istifham sanatından yararlanmış, aynı zamanda mübalağa da yapmıştır. “Leb, dendân, dürr ve mercân” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

4 Kara çetr ursa kaşların şü şehlä gözler üstine
 Yiridür ki güzelliğe şeh ü sultân-durur iksi

Çetr: Çadır, gölgelik.

Şehlä: Hafif şaşı, kusur değil güzellik sayılabilecek şekilde şaşı.

Şeh: Şah.

Sultân: Hükümdar.

([Ey sevgili!]) Kaşların, şu şehla [hafifçe çekik ve buğulu] gözlerin üzerine kara bir çadır gibi gerilse, yeridir; çünkü ikisi de güzellikte birer hükümdar gibidir.)

Çetr; çadır, gölgelik anlamına gelmektedir. Padişah çadırı ve otağı yerine çokça kullanılmaktadır. Çetr, ayrıca gök kubbe anlamına gelmektedir. Aslında padişahın başı üzerinde tutulan ziynetli gölgelik demektir (Pala, 2015: 102).

Şair beyitte, sevgilinin güzelliğine övgüde bulunarak, kaşını ve gözlerini hükümdarlık derecesine yükseltmektedir. Klasik şiirde kaşların göz üzerinde gölgelik oluşturması siyah çadır olarak tasvir edilmektedir. Hafifçe çekik ve buğulu gözlerde baş döndürücü bakışı ve cazibeyi ifade etmektedir. Bunlardan ötürü şair, sevgilinin bu güzellik unsurlarını “şeh ü sultan” ifadesiyle yüksek güzellik derecesine çıkarmakta, ayrıca sevgilinin yüzündeki bakış ve ifadenin karşısındakine hükmetmesini ima etmeye çalışmaktadır.

Şair beyte “ey sevgili” ifadesiyle başlayarak nidâ sanatına başvurmuştur. Beyitte sevgilinin kaşı kara çadıra, gözü ise padişaha benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. Şair, sevgilinin güzellik unsurlarından olan göz ve kaşı en yüksek mertebeye ulaştırmaya çalışarak abartı yapmış, mübalağa sanatına başvurmuştur. “Çetr, kaş, göz, şeh ve sultan” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

5 Hıred diyeli ağzuña yañılup piste vü gönca
 Ferahdan piste vü gönca ne hoş handân-durur iksi

Hıred: Akıl.

Piste: Fıstık.

Ferah: Sevinç, sevinme, hoş giden bir halden duyulan zevk, gönül açıklığı.

Handân: Neşeli, şen, gülen.

(Akıllı, yanılıp ağzına fıstık ve gonca dediğinden beri fıstık ve goncanın ikisi sevinçten ne hoş gülmektedir!)

Klasik şiirde şairler, birçok yönden sevgilinin ağzını anmışlardır. Güzellik unsurları içinde ağzın kenarındaki ben, yuvarlak hali ve ayva tüyleri ile, temaşaya bağlı bir güzellik arz etmesinin yanı sıra, konuşma özelliğinden dolayı da üstün tutmuşlardır. “Buse almak, öpmek” söyleyişleri ise ağzın cinsi bakımından mazmun olarak şiire girmesine neden olmuştur. Ağız, çoğunlukla küçüklüğü ve darlığı bakımından dikkat çekmektedir. Hatta ağız, çoğu zaman yok diye bilinmektedir. Buradaki yokluk ağzın küçüklüğünü ifade ettiği gibi dudaklarının onu sakladığını, onun görünmediğini ve içinde bulunan mücevherleri göstermediğini anlatmaktadır. Ağız kapalı oluşu ve gizliliği bir goncayı andırmaktadır. Bu bakımdan ağız bir sır olarak görülmektedir (Pala, 2015: 9-10).

Fıstık, yenilebilir bir meyve olması, özellikle de bir meze olması, tadı ve şeklinden dolayı konu olmuştur. Fıstık, tuzlu ve şekerli bir yiyecek ve kabuklu olması açısından da ele alınmıştır. Sevgilinin dudağı ve ağzı fıstığa benzetilmektedir. Fıstık, kabuklu olmasında dolayı, “ağzını bıçak açmamak”, “hasedinden çatlamak” gibi deyimlerle kullanılmıştır (Gülhan, 2008: 356). Gonca tomurcuk, açılmamış gül anlamına gelmektedir. Klasik şiirde gonca; sevgilinin ağzı yerine kullanılmakta ve açılmamış özelliğiyle kendini göstermektedir. İnsanın güldüğü vakit ağzının açılması gibi goncanın gülmesi de açılması demektir (Pala, 2015: 168).

Şair bu beyitte, sevgilinin ağzını fıstık ve goncaya benzeterek övgüde bulunmaktadır. Sevgilin ağzı öyle güzeldir ki, fıstık ve gonca benzetme unsuru olarak kullanılmaktan memnuniyet duymaktadırlar. Çünkü sevgilinin güzelliği tek ve biriciktir. Âşık için onun kadar güzel de yoktur. Bu yüzden fıstık ve gonca, sevgilinin güzelliğine eş değer olduklarını düşünerek mutlu olmuşlardır. Şair bu beyitte hem güzellik hem renk hem de biçim bakımından zarif bir teşbih yapmıştır.

Beyitte, sevgilin ağzı fıstık ve goncaya benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. Şair, “fıstık ve goncanın ikisi sevinçten ne hoş gülmektedir!” ifadesinde, insana özgü özellikleri insan dışı varlıklara yükleyerek teşhis sanatı yapmıştır. Benzetilen olarak kullanılan fıstık ve goncanın, sevinçten gülmüş olması abartı bir

ifade olduğu için mübalağa sanatına başvurulmuştur. “Hıred, ağız, piste, gonca ve handân” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

- 6 Felek ğurfâlarından baş anuñ-içün çıkarurlar
Gice vü gündüz ay u gün saña hayrân-durur ikisi

Felek: 1. Gökyüzü, sema. 2. Âlem, dünya, devran.

Ğurfâ: 1. Köşk, çardak. 2. Çıkıntılı balkon.

(Felek [gökler], yüksek köşklerinin pencerelerinden başlarını senin için çıkarırlar. Geceyle gündüz, ayla güneş ikisi de sana hayrandır.)

Felek gök, gökyüzü, sema; kader, talih, baht her gezegene özel gök tabakasıdır. Klasik edebiyatta felek, genellikle şikâyet yerine kullanılmaktadır. Ancak felek-rıf’at, felek-câh, felek-meşreb, felek-paye, felek-reftâr vs. gibi bazı birleşik sıfatlarda da bu kelimenin müsbet anlamlarda kullanıldığı görülmektedir. Eflâk, gerdûn, çerh, sipihr, âsumân, semâ ve gök gibi eşanlamlısı sayılabilecek kelimelerle kullanılagelen felek, klasik şairler tarafından daha çok yücelik, yükseklik, sonsuzluk, genişlik, parlaklık gibi özellikleriyle kullanılmıştır. Sevgili, felekten bile yüksek bir değerde görülmektedir. Felek, sevgilinin ancak sarayı olabilmektedir (Pala, 2015: 150).

Şair bu beyitte, sevgilinin güzelliğini çokça överek, gök cisimlerini bile ona hayran olarak göstermektedir. Şair, sevgilinin güzelliği karşısında göklerin, yüksek köşklerinin pencerelerinden başlarını çıkardıklarını ve gece ile gündüzün, ay ile güneşin hepsinin sevgiliye hayran hayran baktıklarını ifade etmiştir. Şair sevgilinin güzelliğini, sadece insanların beğeneceği bir seviyeye değil, aynı zamanda zaman ile gök cisimlerin de beğeneceği kozmik bir seviyeye taşımaktadır.

Beyitte, “gece ile gündüz, ay ile güneş ve gökler” başını uzatma, beğenme, hayran olma gibi insana özgü özelliklerle tasvir edildiklerinden dolayı teşhis sanatı yapılmıştır. Evrenin bütün unsurları sevgiliye hayran ve aşık gibi gösterildiği için abartıya kaçılmış, mübalağa sanatı yapılmıştır. Beyitte geçen “gice ile gündüz” kelimeleri arasında zıtlık yapılmış, tezat sanatına başvurulmuştur. “Felek, gurfâ, gice, gündüz, ay ve gün” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

- 7 Riyâsuz tevbe itmekde ğarazsuz va‘de virmekde
Benüm kavlüm senünj ‘ahdün iñen yalan-durur ikisi

Riyā: 1. Özü sözü bir olmama, olduğundan başka türlü görünme, iki yüzlülük. 2. *din*. Bir iyiliğin veya ibadetin Allah rızası için değil gösteriş için yapılması.

Garaz: 1. İstek, arzu, maksat, gaye. 2. Hınç, kin, birine karşı beslenen kötü niyet, gizli düşmanlık.

Va'de: Söz verme, ahit, taahhüt.

Kavl: 1. Söz, kelâm. 2. Anlaşma, sözleşme.

'Ahd: 1. Ant, yemin. 2. Söz, söz verme.

(Benim, gösterişsiz [samimi] şekilde tövbe etmem, senin içtenliksiz vaatlerde bulunman; benim sözüm, senin söz vermelerinin ikisi de yalandır.)

Şair bu beyitte hem kendisine hem de sevgilisine yönelik eleştiri yönlendirmekte ve birazda sitemkâr bir tavır göstermektedir. Gösterişsiz ve samimi bir şekilde tövbe ettiğini söyleyen şair, bu durumun yalan olduğunu belirtmiş, ayrıca sevgilinin de bulunmuş olduğu vaatlerde içten olmadığını bu yüzdende vermiş olduğu yeminlerin yalan olduğunu belirtmiştir.

Şairin burada yapmış olduğu tövbe, sevgiliyi bir daha sevmeyeceğine dair bir tövbe olabilir. Fakat bunun için yapılan bir tövbe asla tutulabilecek bir tövbe değildir. Çünkü âşık sevgiliyi sevmekten asla vazgeçmez. Bu yüzden şair, yapmış olduğu tövbenin yalan olduğunu bilmektedir.

Sevgilinin içtenliksiz bir şekilde vermiş olduğu söz de âşıklar tarafından zaten boş ve yalan olarak görülmektedir. Çünkü sevgili her zaman acı ve ıstırap vericidir. Âşığa karşı eziyet ve zulüm noktasında sınırları her daima zorlamaktadır. Sevgili, merhametsizdir, söz verir fakat vermiş olduğu sözünde asla durmaz (Pala, 2015: 402). Şair de bütün bunların farkında olduğundan ya da belli bir zaman sonra bunlara şahit olduğundan verilen bu sözlerin yalan olduğunu dile getirmiştir.

Şair; benim sözüm ve senin söz vermelerinin ikisi de yalandır, diyerek sözü beklenmedik bir şekilde tamamlamış, terdit sanatına müracaat edilmiştir. Beyitte, “riyâ, tevbe, garaz, va'de, kavl ve ahd” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

8 Dime yoluma cân virmez veya fermānumı tutmaz
Muṭî' u bende-fermānam baña bühtân-durur ikisi

Fermān: 1. Emir, buyruk. 2. Yazılı olan padişah emri, buyrultu, yarlık, berat.

Muṭî': 1. İtaat eden, uyan, boyun eğen, tabi olan kimse. 2. İtaatkâr, uysal, yumuşak başlı.

Bühtân: 1. Bir kimseyi yapmadığı bir şeyi yapmış olmakla itham etme, iftira.

(Yoluma can vermez veya buyruğumu yerine getirmez deme! Ben hem itaat edenim hem de bir emir kuluyum, bu ikisi bana iftiradır.)

Bu beyitte şair, “yoluma can vermez veya buyruğumu yerine getirmez deme!” ifadesiyle sevgiliye seslenmektedir. Sevgili şairi emre itaat etmeyen, karşı gelen olarak görmektedir. Bu durum karşısında kırılan şair, sevgiliye “itaat eden ve emir kulu olan bana bu ikisi iftiradır” diyerek tam bir teslimiyet içinde olduğunu göstermektedir.

Bu beyitte “kul-padişah” metaforu ön plana çıkmaktadır. Klasik şiirde sevgili çoğu zaman sultan, şeh, padişah olarak tasvir edilir. Âşık ise burada kul konumundadır. Sevgili erişilmezdir, güzelliğiyle ön plana çıkar. Âşık da sevgilinin karşısında tüm iradesini bırakmış bir haldedir. Bundan dolayı hem fiziksel hem de ruhsal olarak sevgilinin buyruğu altında bulunan şair, sevgilinin söyledikleri karşısında teslimiyetini dile getirmektedir.

Beyitte geçen “cân, fermân, mûti, bühtân” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

9 Beni men‘ eyleyen senden seni günileyen benden
Yakîn bil dört mezhebde ki bî-îmân-durur ikisi

Men‘: Engelleme, yasaklama, önleme.

Günilemek: *E. T. Türk ve halk ağzı*. Kıskanmak.

Yakîn: 1. Kesin ve sağlam olan bilgi. 2. Bir şeyi şüphesiz olarak tam ve doğru şekilde bilme.

Bî-îmân: İmansız.

(Beni senden esirgeyen, seni benden kıskanan kim varsa kesin olarak bil ki dört mezhebe göre bu ikisi imansızdır.)

Şair bu beyitte, kendisini sevgiliden ayırmaya çalışanlara kızgınlığını belirtip sert bir dille uyarıda bulunmaktadır. Şair, “beni senden esirgeyen” yani aramıza girip kavuşmamızı engelleyen, “seni benden kıskanan” yani hasetlik yapan kim varsa dört mezhebe göre bu ikisi imansızdır, diyerek karşındakilerin tamamen haksız ve kötü olduklarını dile getirmiştir.

Şairin burada bahsettiği kişi ağyardır. Klasik şiirde ağyar başkaları, yabancılar anlamına gelmektedir. Ağyar sevgiliden asla uzaklaşmadığı için âşığı da sevgiliye yaklaştırmaz. Sevgilinin bir âşığı da ağyardır bu yüzden âşık ile aralarında her zaman

bir mücadele vardır. Ağyâr kıskanç ve dedikoducu özelliklere sahiptir. Ağyar çoğul bir kelimedir. Yani ağyâr, birden fazladır hatta bazen yüzlercedir (Pala, 2015: 10).

Şair, sevgiliye kavuşmayı sanki dini bir meseleymiş gibi ele almakta ve hem dünyevî hem de uhrevî olarak bu kişileri tehdit etmektedir. Şair, aşkına engel olmaya çalışan kişileri, dört mezhebe göre imansız olarak göstermektedir. Dört mezhep normalde namaz, miras, oruç, Kur'an vs. gibi ağır ve ciddi konularda hüküm vermektedir. Fakat şair, kendisini sevgilisinden ayırmaya çalışan kişilerin durumunu da bu konularla eşdeğer görmektedir.

Şair beyitte, sevgiliyle aralarına girenleri dört mezhebe göre imansız olarak göstererek mübalağa sanatına başvurmuştur. "Men", günileyen, dört mezhep ve bî-îmân" kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

10 Lebûñi kām-ıla şormak bilûñi çün kemer kuçmak
 Bu dem derdüñe Dehhânî iñen dermân-durur iksi

Kām: Arzu, maksat, meram.

Kuçmak: *E. T. Türk*. Kucaklamak, sarmak.

Dem: Zaman, an, çağ.

(Dudağını arzuyla öpmek ve belini kuşak gibi sarmak... Ey Dehhânî! Şu an senin derdine bu ikisi çok güzel şifa olur.)

Şair bu beyitte, klasik şiirin güzellik unsurlarını kullanmıştır. Leb, dudak anlamındadır. Klasik şiirde leb (dudak), üzerinde çok fazla durulan güzellik unsurlarından biridir. Dudak, görünüşündeki güzellik, darlık, renk, kenarındaki ben, yuvarlaklık, ayva tüylerinin oluşu, söz, konuşma, ağız oluşturunca vs. özellikleriyle klasik şairlerin vazgeçemediği bir güzellik ögesidir. Cinsinden dolayı öpmek, ağza almak, emmek, sormak, buse almak vs. fiillerle birlikte kullanılmaktadır (Pala, 2015: 285).

Klasik şiirin güzellik unsurlarından biri de sevgilinin belidir. Klasik şiirde bel, her daim ince ve daracıktır. Belin bu özelliği ağız ile ortak olduğu için çoğu zaman birlikte kullanılırlar. Bel, insan bedeninin ortasında bulunduğu için şair kenar ile kullanarak kelime oyunları yapar. Şair, bele takılmakta olan kemeri daima kıskanır. Çünkü kendisi, sevgilinin belini o kemer gibi sarmamıştır. Bu durumlar dışında bel

için rüyâ, hayâl, nâ-peydâ gibi incelik ve darlıkla ilgili sıfatlar ile kıl gibi unsurlar da kullanılmaktadır (Pala, 2015: 64).

Bu beyitte şair, aşk yüzünden çekmiş olduğu bu derdinin, sevgiliyi öpmek ve belini kuşak gibi sarmakla şifa bulacağını söylemektedir. Şair, bu derde en güzel şifanın, bedeni temasla olabileceğini açıkça ifade etmektedir. Şairin bu beyti diğer beyitlere göre daha dünyevî ve haz dolu bir dil taşımaktadır.

Şair beyte “Dehhânî” ifadesiyle ile sanki başkasına seslenmiş gibi görünerek tecrit sanatından faydalanmıştır. Şair, sevgilinin dudağını öperek ve belini sararak şifa bulacağını belirterek hüsn-i talil sanatına başvurmuştur. Beyitte geçen “dert-derman” kelimeleri arasında zıtlık olduğu için tezat sanatı yapılmıştır. “Leb, kâm, bel, kemer, dert ve dermân” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

GAZEL 3

1. Tañ yili tağıdalı yazıya müşgîn nefehât
Gör nebâtı nice ihyâ ider uş ba‘de memât
2. ‘Unşur-ı erba‘a vü seb‘a-i seyyâre ‘aceb
Ne nazar kıldı ki firdevse döner sitte cihât
3. Bu nebâta bakıcağ gözüme şîrîn görünür
Virdi dihkân-ı nemâ aña meger mâ-i hayât
4. Kardan südini keseli bu dehr anası gör
Yir mehdinden ayğa gelür etfâl-i nebât
5. Çemen oldı çü Züleyhâ karı-y-iken yigid uş
Dikenüñ Yûsufı itdügi-çün aña hasenât
6. Aq çadı[rı]n başına alubanın şahrâya
Kat kat olup çıkar uş hayl-i şükûfe çü benât
7. Bunlaruñ geç gelüben gitdügi-y-içün tizcek
Nîl geyüp başını taşâ döger Nîl ü Furât
8. Çarh-ı zerrîn ‘arabâne eline alalı kûz
Mest olup cām-ı hevâda niçe oynar zerrât
9. Bülbül işitdi meger nükte-i men şemme’l-verd
Ki gülüñ koñusını aldı vü virür şalavât
10. Bu kıızıl gülleri bize kim ide ‘arza bugün
Ger hevâ saçmaz-ısa bu kara yire berekât
11. ‘Aceb ağan şu mı cüllâb mıdur ya Kevser
Bilmezem yazı İrem bâğı mıdur ya cennât
12. Hızır gibi yir olursa ne ‘aceb hadrâ-püş
Ki bulayduñ zulümâtından eger âb-ı hayât
13. Bülbül ü kumrı bugün gülğül iderler ki Hudâ
Virdi qadrini bilüp yâsemene aq berât
14. Yine tāvūs-sıfat cilve kıılır cümle ağaç
Çü şabâ şîveler ider bular eyler harekât
15. Yaza irişeli şükr-ile gülüñ şahfından

Hüdhüd ü tûti vü dürrâc okırlar da ‘avât

16. Kâni kulağ ki işide tayr dilinden tesbîh
Ya kâni göz ki okıya gül varağından âyât
17. Tâ ki ola ulü’l-ebşâra delîl-i rûşen
Haţmiden düzdi bugün nâme-i tâbân mişkât
18. Dü zebân olubanın süsen uzatduğı dilin
İki dînîleri nefy ide vü bire isbât
19. Kâlem-i kudretinüñ nağşını levh-i hırede
Kâlem-ile nice yazam ki kan ağlar bu devât
20. Çünkü nağğâş görünmez bu ‘aceb nağşı ‘ayân
Nice taḥkîk kıla ‘aql-ı mecâzî heyhât
21. Gerçi Dehhâni virür gül gibi ‘ömrin yile
Ya dutar lâle bigi cām-ıla gönlin zulumât
22. Yâ Rabim ‘âkıbetin ḥayr kıl u mühlet vir
Ki yine tevbe kıla dileye ‘özl-i mâ-fât

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Hâkimâne Gazel
Vezni	Fe’îlâtün / Fe’îlâtün / Fe’îlâtün/ Fe’îlün
Redif	--
Kafiye	ât: “t” revî, “â” ridf: kafiye-i mürdefe
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea...
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 22

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 Tañ yili tağıdalı yazıya müşğîn nefehât
Gör nebâtı nice ihyâ ider uş ba ‘de memât

Tañ: Güneş doğmadan önceki alaca karanlık.

Müşğîn: 1. Misk kokulu. 2. Misk rengine olan, siyah, kara.

Nefehât: 1. Güzel kokular. 2. Esintiler.

Nebât: Bitki.

İhyâ: 1. Canlandırma, diriltme. 2. Yeniden canlılık kazandırma, ortaya çıkarma, canlandırma.

Uş: Şimdi, hemen, o anda.

Ba'de: Sonra.
Memât: Ölüm, mevt.

(Seher yeli ovaya hoş kokular yaydığından beri ölümden sonra şimdi bitkileri nasıl canlandırdığına bak!)

Beyitte şair, klasik şiir üslubuna göre bahar tasviri yaparken aynı zamanda ilahî kudreti hatırlatacak bir düşünce yoğunluğunu sergilemeye çalışmıştır. Klasik şiirde rüzgâr, “yel” anlamıyla oldukça geniş bir kullanım bulmuştur. Sevgilinin saçlarının kokusu rüzgârla beraber anılmıştır. Sabah ve seher vakitlerinde esen rüzgârda bu özellik daha belirgindir. Rüzgârda bulunan misk kokusu yine sevgilinin saçlarından alınmadır. Rüzgâr şiddetli estiğinde çiçeklere zarar vermektedir. Hafif estiği zaman ise güllerin açılmasına neden olmaktadır. Rüzgârın hafif hafif esmesi her yeri cennet bahçesi haline getirmektedir (Pala, 2015: 381-382).

Şair, baharın gelişiyile tabiatın yeniden canlanmasını anlatmaya çalışmaktadır. Ancak bu yalnızca bir doğa tasviri değildir. Aynı zamanda tasavvufi bir diriliş imgesi taşımaktadır. Burada bahar ümidin, ruhun uyanışının ve yeniden doğuşun simgesi durumundadır. Beyitte geçen “tan yili” ise sevgilinin nefesine, saçının kokusuna hatta Allah’ın “kün (ol)” emrinin diriltici olan kudretine benzetilmiştir.

Sevgilinin nefesi veya saçının kokusu şairin gönül toprağına erişmiştir. Şair, bu nefes ve kokuyla can bulmuştur. Burada “tan yili” sevgilinin nefesinin ve kokusunun sembolü olarak yer almaktadır.

Beyitte geçen “ba’de memat” (ölümden sonra) ifadesi ise Kur’anî bir tema içermektedir. Allah’ın kurumaktan ölmüş olan toprağına yağmurla can vermesi, kıyametten sonraki dirilişin bir örneğı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca “ba’de memat” ifadesi sadece bitkilerin değil, aynı zamanda insanın kalbinin de ölümden sonra dirilmesi anlamını taşımaktadır. Tasavvufa göre insan kalbi günahlardan dolayı ölmektedir. Fakat “ilahî üfleme” gerçekleştiğinde o kalp yeniden hayat bulmaktadır.

Beyitte “memat” (ölüm) ve “ihya” (diriliş) kelimeleri arasında anlam bakımından zıtlık olduğu için tezat sanatı yapılmıştır. Beyitte “tan yili” kelimesi sevgilinin kokusu ve ilahi nefes yerine, “nebat” kelimesi ise gönül yerine kullanılarak istiare sanatı yapılmıştır. “Tan yili, müşgin, nefehat, nebat, ihya ve ba’de memat” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

2 ‘Unşur-ı erba‘a vü seb‘a-i seyyâre ‘aceb
Ne nazar kıldı ki firdevse döner sitte cihât

‘Unşur-ı erba‘a: Dört unsur. (toprak, su, hava, ateş).
Seb‘a-i seyyâre: Yedi gezegen.
Firdevs: 1. Cennet. 2. Bahçe.
Sitte cihât: Altı yön.

*(Bu dört unsur ve yedi gezegen acaba nasıl bir nazarla baktılar ki altı yön
[bütün âlem] cennete dönüştü.)*

Bu beyitte şair, âlemin mükemmel düzeni karşısında duyduğu şaşkınlığı dile getirmeye çalışmıştır. Unsur-ı erbaa, “çâr unsur”da denilen “toprak, hava, su ve ateş” öğeleridir. Varlık alemi bu dört ana öğeden oluşmaktadır. Klasik şiirde tenasüp yoluyla sıklıkla kullanılmıştır. Bu dört unsur, insanların karakter ve mizaçlarına hâkim olarak kabul edilmektedir. Sevgiliye ait güzellik unsurlarından âşığın gözyaşlarına kadar birçok bakımdan kullanım alanı bulmakta olan toprak, hava, su ve ateş öğeleri bir arada düşünüldüğünde dünya ve kâinattan kinayedir (Pala, 2015: 23).

Eski Yunan filozoflarının fiziksel evrenin temel bileşenleri olarak gördükleri dört unsur; toprak, su, hava ve ateştir. Bu öğelerden her birinin iki özelliği bulunmaktadır: su soğuk ve nemli, ateş sıcak ve kuru, hava sıcak ve nemli, toprak soğuk ve kurudur. Ortak özelliklere sahip olan öğeler birbirlerine dönüşebilmektedirler. Aynı zamanda birbirleriyle bütünleşebilirler (Kanter, 2018: 111).

Seb‘a-i seyyâre, yedi gezegen demektir. Eski zamanlarda yıldızların dünyaya ve dünyadaki varlıklar üzerine tesir ettiğine inanılırdı. Âlemin merkezi kabul edilen dünyanın etrafında sırasıyla Kamer, Utarit, Merih, Şems, Zühre, Müşteri ve Zühal vardır (Pala, 2015: 392). Sitte cihât yani altı yön; yukarı, aşağı, doğu, batı, kuzey ve güney yönleridir. Altı yön, bütün âlemi kapsamaktadır. Bütün yönler, her taraf anlamına gelmektedir.

Şair burada âlemin düzenini, güzelliğini ve mükemmelliğini hayretle ve hayranlıkla seyrettiğini ifade etmektedir. Yeryüzünün düzenini sağlayan dört unsur ve göğün düzenini sağlayan yedi gezegen öylesine uyumlu bir şekilde hareket etmektedir ki altı yön yani bütün evren cennet gibi olan bir uyuma kavuşmuştur. Burada şair, hem

yaratılış düzenine olan hayranlığını dile getirmekte hem de Tanrısal kudretin sanatına övgüde bulunmaktadır.

Şair, dünyayı cennete benzeterek teşbih-i belîğ sanatı yapmıştır. Şair, dört unsur ve yedi gezegenin dünyaya nazar kıldığını ifade ederek teşhis sanatı yapmıştır. “Unsur-ı erbaa, seb’a-i seyyare, Firdevs ve sitte cihat” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

3. Bu nebâta bakıcağ gözüme şîrîn görünür
Virdi dihkân-ı nemâ aña meğer mâ-i hayât

Dihkân-ı nemâ: Büyüten, geliştiren çiftçi.
Mâ-i hayât: Hayat suyu.

(Bu bitkiye baktıkça benim gözüme tatlı [güzel, hoş] görünür; meğer onu büyüten çiftçi ona hayat suyu vermiş.)

Bu beyitte şair, hem tabiattaki güzelliğin ilahî kaynağına işaret etmekte hem de insan gönlünün ilahî bir lütufla nasıl can bulabileceğini anlatmaya çalışmaktadır. Mâ-i hayat (âb-ı hayat), *Kur'an-ı Kerim*'de Kehf Suresi'nin 61 ve 64. ayetlerinde içeni ölümsüzlüğe kavuşturduğuna inanılan ebedi hayat suyu olarak geçmektedir. Efsaneye göre Hızır, dostu İlyas ile İskender-i Zülkarneyn'in maiyetinde bulunmaktadır ve ona kılavuzluk edip karanlıklar ülkesinde âb-ı hayatı aramaya çıkarlar. Hızır ile arkadaşı İlyas bir su kenarında oturup yanlarında bulunan pişmiş balıkları yerken Hızır'ın elinden bir damla su balığa damlar. Balık o anda canlanıp suya atlar ve gözden kaybolur. Onlar da bunun âb-ı hayat suyu olduğunu anlayıp içerler. Daha sonra İskender'e haber verirler fakat suyu bulamazlar. İnanişâ göre, âb-ı hayatı içip ölümsüzlüğe ulaşan Hızır ile İlyas o tarihten sonra Allah'ın emriyle dünyada sıkıntıya düşmüş olanların yardımına koşarlar. Kıyamete kadar sürecek olan bu görevi Hızır karada, İlyas ise denizde yerine getirmektedir (Zavotçu, 2014: 292).

İlk bakışta beyit, doğanın güzelliğine duyulan hayranlık gibi görünmektedir. Şair, bir bitkiye baktığı sırada onun olağanüstü güzelliğini fark etmektedir. Daha sonra şair, bu güzelliğin kaynağını merak ederek şunu dile getirir: “Meğer onu büyüten çiftçi ona hayat suyu vermiş.” Yani bu bitki o kadar güzel, taze, canlı ve diri görünmektedir ki bu yüzden şair, bu bitkinin ancak ölümsüzlük suyu ile beslenmiş olabileceği düşünmektedir.

Tasavvufî açıdan baktığımızda her şeyi yaratan ve büyüten çiftçinin Allah olduğunu söyleyebiliriz. Burada geçen “mâ-i hayat” ifadesi ise Allah’ın lütfu, rahmeti ve ihsanıdır. Bu durumda beytin anlamı şu şekilde olmaktadır: “Yaratılmış olan her şey gözüme çok hoş görünür; çünkü onları yaratan çiftçi (Allah), onlara kendi hayat suyundan (rahmetinden, lütfundan) vermiştir.”

Şair “mâ-i hayat” ifadesiyle, Hızır’ın içmiş olduğu suya gönderme yaparak telmih sanatı yapmıştır. “Nebât, dihkân-ı nemâ, mâ-i hayât” kelimeleri arasında tenasüp vardır.

4. Kırdan südini keseli bu dehr anası gör
Yir mehdinden ayağa gelür etfâl-i nebât

Dehr: 1. Dünya, âlem, cihân. 2. Zaman, devir, kesintisiz zaman.

Mehd: 1. Beşik. 2. Bir şeyin ortaya çıktığı, gelişip büyüdüğü, zuhur ettiği yer.

Etfâl-i nebât: Bitki çocukları.

(Bu dünyanın anası kardan sütünü kestiğinden beri bak da gör, toprak beşiğinde olan [uyuyan] bitki çocuklarını ayağa kaldırıyor.)

Bu beyitte şair, baharın gelmesiyle doğanın yeniden dirilişini anne ve çocuk benzetmesiyle anlatmaya çalışmıştır. Aynı zamanda şair kozmik bir uyanışı, yeniden doğuşu ve hayat döngüsünü işlemektedir.

Bu beyitte toprak “dehr anası” yani bütün âlemin anası ve rahmi olarak görülmektedir. Bütün canlılar toprağın koynunda gizlenmektedir. Kışın karın yeri kaplamasıyla “emzirilen” dünya, bahar geldiğinde süttten kesilmektedir. Yani bu olayla birlikte artık yeni doğum zamanı gelmiştir. Bu doğum bitkilerin toprak altından çıkıp yeşermesi, doğanın dirilişidir.

Tasavvufî açıdan baktığımızda “nebât” (bitki), gönül toprağında bulunan aşk, iman ve marifet filizlerini simgelemektedir. Bundan dolayı beyit, mecazî anlam olarak şunu söylemektedir: “Kışın sersemliği (gafleti) bitince, gönül toprağı baharın gelişiyile dirilir; Hakk’ın nuruyla filizlenir ve ayağa kalkar. Yani bu durum, manevi bir dirilişin ve yeniden doğuşun bir işareti mahiyetindedir.

Şair, bitkilerin yeşermesini, çocukların ayağa kalkmasına, dünyaya ana ve bitkiye ise çocuk özellikleri vererek teşhis sanatı yapmıştır. “Kar, süt, dehr anası, mehd ve etfâl-i nebat” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

5. Çemen oldu çü Züleyhâ karı-y-iken yigid uş
Dikenüñ Yūsufi itdügi-çün aña hasenât

Çü: 1. Çünkü, mademki 2. Gibi. 3. Ne vakit ki, vaktâ ki.

Uş: şimdi

Hasenât: İyilikler, insanların iyiliği yapılan hayırlı işler.

(Çimen, Züleyha gibi yaşlı iken şimdi o dikenleri içindeki yiğit Yusuf'u ona iyiliklerde bulunduğu için yeşillığe döndü.)

Bu beyitte şair, baharın gelişiyile tabiatın canlanmasını, Yusuf ile Züleyha hikâyesiyle birleştirerek tasvir etmeye çalışmaktadır. Güzelliğiyle bilinen Yusuf peygamberin hikâyesini anlatan *Yusuf ile Züleyha* mesnevisi, *Kur'ân-ı Kerîm*'de anlatılan kıssanın ilahî aşk temasıyla klasik edebiyata yansımış olan şeklidir. Hz. Yusuf bir gün şehri gezmek için çıktığında Zeliha onu görür. Züleyha'yı önce tanımayan Yusuf, onun bir dileğini yerine getireceğine dair söz verir. Züleyha eski güzelliğine kavuşmak için Yusuf'tan dua etmesini ister. Hz. Yusuf da dua eder. Bunun üzerine eski güzelliğine kavuşan Züleyha, Yusuf'un dinini kabul eder. İkisi evlenerek uzun yıllar mutlu yaşarlar (Pala, 2015: 484).

Şair kışın kurumuş, yaşlı ve cansız görünmekte olan çimenliği Züleyha'nın yaşlı hâline benzetmiştir. Bahar gelince yani Hz. Yusuf, Züleyha'ya iyiliklerde bulununca yeşillikler, çiçekler, güzel otlar çıkmaya başlamıştır. Tıpkı Züleyha'nın Hz. Yusuf'u gördüğünde gençleşip güzelleşmesi gibi bahçe de baharı görünce yeniden canlanıp tazelenmektedir.

Tasavvufî açıdan baktığımızda; Züleyha insan nefsinin, Yusuf'un ise ilahî güzelliği ve hakikati temsil ettiğini söyleyebiliriz. Yani Züleyha'nın nefsi, Hz. Yusuf'un hakikatiyle karşılaştığında temizlenir, arınır ve yeniden güzelleşir.

Beyitte, çimenin Züleyha'ya, dikenliğin yeniden yeşillığe dönmesi olayı ise Yusuf'a benzetilerek teşbih sanatına müracaat edilmiştir. Şair, Hz. Yusuf ile Züleyha kıssasına gönderme yaparak telmih sanatı yapmıştır. “Çemen, Züleyha, diken, Yūsuf ve hasenât” kelimeleri ile tenasüp sanatına başvurulmuştur.

6. Aķ çadı[rı]n başına alubanın şahrāya
Ėat Ėat olup çıkar uş Ėayl-i şükûfe çü benāt

Aķ: Beyaz.

Alubanın: Alarak.

Şahrâ: 1. Kır, ova. 2. Çöl.

Hayl-i şükûfe: Çiçek ordusu.

Benât: Kızlar.

(O çiçek ordusu gibi olan güzel kızlar beyaz çadırlarını (bulut) kat kat üzerlerine alarak kırlara çıkarlar.)

Bu beyitte şair, baharın gelişini ve çiçeklerin açmasını, kadın güzelliğiyle ilişkilendirerek tasvir etmeye çalışmıştır. Bahar gelince, sahraya beyaz çadırlar (bulutlar) çökmektedir. Bu bulutların altından çiçek ordusu gibi süslü ve renk renk güzellikte olan kızlar sıra sıra, kat kat kırlara çıkarak görünmektedirler. Yani bulutlardan ya da bulutlardan dolayı yağan yağmurdan sonra açmış olan çiçekler, beyaz çadırlarını (örtülerini) başlarına alan güzel kızlar gibi kırları şenlendirmektedirler.

Burada şair baharı, bir güzeller alayının kırları gezmesi yahut bir ordunun sefere çıkması gibi hayal etmektedir.

Tasavvufî açıdan baktığımızda; beyitteki bahar tasvirini yalnızca doğa olayı olarak değil, kâinatın ilahî tecelliden dolayı canlanması olarak da düşünebiliriz. “Beyaz çadırlar” yani bulutlar, ilahî rahmetin gökyüzünden inmesini; “çiçek ordusu” ise kâinatın bu rahmete vermiş olduğu cevabı, yani dirilişi temsil etmektedir.

Beyitte, kızlar çiçek ordusuna benzetilerek teşbih sanatına başvurulmuştur. Beyitte “bulut” yerine beyaz çadırlar ifadesi kullanılarak istiare yapılmıştır. Çiçeklerin başlarına beyaz örtüler sarması ile hüsn-i talil ve teşhisten yararlanıldığına işaret etmektedir. “Çadır, sahra, şükûfe ve benât” kelimeleri ile tenasüp sanatına başvurulmuştur.

7. Bunların geç gelüben gitdüğü-y-içün tîzcek
Nîl geyüp başını taşâ döger Nîl ü Furât

Tîzcek: 1. Çabucak, hemen, derhal. 2. Kısa sürede, vakit geçirmeden, alelacele.

Nîl: Çivit mavisî, koyu ve parlak mavi, lacivert.

(Bunların [bahar ve yağmur] geç gelip alelacele gittikleri için Nîl ve Fırat nehirleri lacivert renkli elbiseler giyerek başını taşâ vurur.)

Bu beyitte şair, bahar mevsiminin kısa sürmesinden dolayı oluşmuş olan hüznü duygusunu, doğa üzerinden tasvir etmeye çalışmıştır.

Mısır'ın hayat kaynağı olarak bilinmekte olan Nil nehri, klasik şiir coğrafyasında önemli bir yer tutmaktadır. Aynı şekilde, Türkiye'den geçip Basra Körfezi'ne dökülen Fırat nehri de şiirlerde adı geçen nehirler arasında yer almaktadır (Alevoğlu, 2015: 497). Klasik şairlerin, Nil nehri ile ilgili olarak en çok çağrışımında bulunmuş oldukları konulardan biri Nil nehrinin sularının taşması ve artıp azalmasıdır (Şahin, 2017: 285).

Baharın nimetlerinden olan yağmur, yeşillik ve çiçek doğaya geç gelmiş, fakat çok erken gitmiştir. Aniden oluşan bu geliş ve gidiş olayı, tabiatın bereketini simgelemekte olan Nil ve Fırat gibi büyük nehirleri bile üzmüş ve hüzne boğmuştur. Nil, üzüntüsünden dolayı parlak lacivert rengini kuşanıp taşıp sularını taşaya çarpmaktadır. Yani doğa bile baharın bu kısa ömrüne üzüldüğü ağılmaktadır.

Burada baharın güzelliğinin kısa sürmesi, âşığın sevgilisine kavuşmasının güçlüğüne işaret edilmektedir. Yani hem tabiat hem de gönül aynı özlemi yaşamaktadırlar. Aynı zamanda Nil ve Fırat nehri; hayat kaynağı, bereket ve bolluk olarak bilinen iki önemli kutsal nehirdir. Bu yüzden, bu nehirlerin bile baharın kısa sürmesine üzülmüş olması, doğadaki bereketin kayboluşuna da bir işaret olarak düşünülebilir.

Şair, "Nil ve Fırat" nehrine üzülmek ve başını taşaya vurmaya gibi insanî özellikler yükleyerek teşhis sanatı yapmıştır. Şair, Nil nehrinin üzüntüden dolayı coşup başını taşaya vurduğunu söyleyerek hüsn-i talil ve mübalağa sanatı yapmıştır. "Nîl" sözü lacivert renk ve nehir anlamlarında kullanılmış, olup cinas özelliği taşımaktadır.

8. Çarh-ı zerrîn 'arabâne eline alalı kûz
Mest olup cām-ı hevāda niçe oynar zerrāt

Çarh-ı zerrîn: Altın renkli gökyüzü, kâinat, dünya.

'Arabâne: Def.

Kûz: Güneş almayan, gölgede kalan yer.

Mest: 1. Sarhoşluktan dolayı şuuru zayıflamış, kendinden geçmiş kimse, sarhoş. 2. Aşk, zevk, sevgi vb. gibi duygulardan dolayı aklı başından gitmiş, sarhoş olmuş kimse.

Cām-ı hevā: Aşk kadehi.

Zerrāt: Zerreler.

(Altın renkli gökyüzü [çark] gölgelik yerde defî eline alıp çaldığından beri; zerreler sarhoş olup aşk kadehinin içinde nasıl da oynarlar.)

Bu beyitte şair, kozmik bir hayal gücüyle tabiatı ve evreni tasvir etmeye çalışmaktadır. Çarh (çerh, çark) dönen, devreden gökyüzü; felek ise baht, devir ve zaman anlamlarına gelmektedir. Eski bir inanışa göre çarh, iç içe geçmiş olan dokuz tabakadan oluşmaktadır ve bu tabakaların her birinde bir gezegen bulunduğu söylenilmektedir (Zavotçu, 2014: 444).

Def, pullu veya zilli bir çembere gerilmiş olan daire biçimindeki deriye denilmektedir. Klasik şiirde musiki terimleri arasında anılmakta olan def, daha çok sevgilinin yüzünü ya da âşığın gönlünü temsil etmektedir. Gönle def denilmesinin sebebi, âşığın çekmiş olduğu acılara tempo tutması veya ahenk oluşturmastır (Pala, 2015: 109).

Beyitte gökyüzü “çark-ı zerrîn”dir. Yani elinde defî olan altın gibi parlayan felektir. O çark dönmeye başladığında yani tabiat uyanmaya başladığında ışık, toz, hava ve zerre gibi bütün varlıklar defin sesiyle yani bir nevi aşkın ritmiyle dans etmeye başlamaktadırlar.

Beyitte geçen “zerreler sarhoş olup aşk kadehinin içinde nasıl da oynarlar” ifadesi, hem rüzgârın esmesiyle sarhoş gibi hareket eden tozları hem de bütün varlıkların ilahî kudretle vecde gelmesini simgelemektedir.

Şair, gökyüzünün def çaldığını, zerrelerin ise sarhoş olup oynadığını söyleyerek teşhis sanatı yapmıştır. Beyitte gökyüzü yerine “çarh-ı zerrin” ifadesi kullanılarak istiare sanatı yapılmıştır.

9. Bülbul işitdi meger nükte-i “men şemme’l-verd”
Ki gülün hoşusını aldı vü virür şalavât

Nükte: İnce söz,
Men şemme’l-verd: Gülü kim kokladıysa

(Meğer bülbul “gülü kim kokladıysa” nükteli sözümü işitmiş olmalı ki gülün kokusunu aldı ve salavat getirmeye başladı.)

Bu beyitte şair, bir tabiat sahnesi tasvir etmeye devam etmektedir. Klasik şiirde bülbul, güle âşık olan bir kuş olarak sunulmaktadır. Gül ile bülbul konulu eser ve şiirlerin hemen hemen hepsinde bülbul gülün sadık bir âşığı olarak tanımlanmaktadır.

Bülbül, güle olan aşkı uğruna diken oklarına hedef olup kanından ve canından olan, Hz. Süleyman dergâhından izinsiz bir şekilde ayrılan bir kuştur. Aşkı için ölümü bile göze almaktan çekinmeyen bülbül, sevgiliye ancak temiz ve saf bir gönülle ulaşabileceğini düşünmektedir. Kırmızı gülün aşkından gece gündüz inleyen ve güle ulaşmak uğruna birçok sıkıntıya katlanan bülbül, tasavvufi açıdan bakıldığında, gönlünü kötülüklerden arındırmış olan derviş ve salık konumundadır (Zavotçu, 2014: 36).

Gül kokusu, şekli ve rengi bakımından çeşitli benzetmelere konu olmuştur. Bunların başında her yönüyle Hz. Peygamber'e olan benzetilmesi gelmektedir. Gülün kokusunu Hz. Peygamber'den almış olduğuna inanılmaktadır. Halk arasında “gül koklamak sevaptır” sözü de daha çok bu çiçeğin Hz. Peygamber'in sembolü olmasından kaynaklanmaktadır (Karabulut, 2022: 326).

Burada, bülbül gülün kokusunu aldığı için mest olmuş ve salavat getirmektedir. Yani aslında bülbülün ötüşü, salavat getirmesi gibi duyulmaktadır. Beyitte geçen “men şemme'l-verd” ifadesi, Hz. Peygamber'in “kırmızı gülü koklayıp da bana salavat getirmeyen kişi bana eziyet etmiştir” hadisinden gelmektedir (Ersoy ve Ay, 2017: 48). Bu hadise göre gül, Hz. Peygamber'in kokusunu taşımaktadır. Bundan dolayı gülü koklayan kimse Peygamber'e salavat getirmelidir. Dolayısıyla burada bülbülün ötmesi, sadece bir kuş sesi değil, aynı zamanda bir tesbih ve salavattır.

Tasavvufi açıdan baktığımızda beyitte şöyle bir mananın çıktığını söyleyebiliriz: “Her kim Hz. Peygamberin kokusunu alıp hissederse, işte onun kalbi salavat ile dolup taşar.”

Şair, bülbülün nükteyi işittiğini ve salavat getirdiğini söyleyerek bülbüle insani özellikler yüklemiş, teşhis yapmıştır. Beyitte gül hem gerçek çiçek hem de Hz. Peygamber'in sembolü anlamında kullanılarak ihâm-ı tenasüp sanatı yapılmıştır. Şair, “men şemme'l-verd” ifadesiyle, Hz. Peygamberin hadisine gönderme yaparak telmih ve iktibas sanatına başvurmuştur.

10. Bu kızıl gülleri bize kim ide 'arza bugün
Ger hevā saçmaz-ısa bu kara yire berekât

Ger: Eğer.

Hevâ: 1. İstek, heves, arzu, meyil 2. Aşk, sevgi, tutkunluk.

(Bugün bu kızıl gülleri bize kim takdim edecek? Eğer bu kara yere sevgiyi saçmazsa bereket nasıl gelecek?)

Bu beyitte şair, sevginin yaratıcı kuvvetini tabiat unsurları üzerinden anlatmaya çalışmıştır. Klasik şiirde şairler, en çok kırmızı renkli gülü kullanmayı tercih etmişlerdir. Çünkü kırmızı renk, birçok efsanevî ve mistik gelenekte tanrıların rengi olarak kabul edilmiştir. Çinlilere göre ateşi ve iyi şansı, yön olarak ise güneyi; Hristiyan teolojisine göre ise İsa'nın ıstırapı ve çekmiş olduğu çileyi simgelemektedir. Klasik Türk şiirinde ise gül gerek rengi gerek şekli bakımından aşığın gönlünde açılmış olan yaraları temsil etmektedir. Tasavvufa göre ise kırmızı gül, Allah'ın izzetinin tezahürüne benzetilmiştir. İlk mutasavvıflar ilahî cemalin bir sembolü olarak kabul edilen güle yakınlık göstermişlerdir (İpek, 2010: 4).

Şair beyitte geçen “kara yir” ifadesiyle insanın gönlüne, iç dünyasına atıfta bulunmaktadır. İnsanın gönlüne sevgi tohumu düşmediği müddetçe orası verimsiz, çorak ve ölü bir toprak gibidir. Ancak “heva” yani muhabbet, sevgi, aşk ve merhamet o toprağa düştüğünde, orada kızıl güller açar. Yani orada bereket, hayat ve güzellikler doğar.

Tasavvufî açıdan baktığımızda; beyitte geçen “kara yir” ifadesinin insanın gönlünü, “heva” sözcüğünün ilahi aşkın nefesini, “kızıl gül”ün ise ilahî cemalin ve Hz. Peygamber'in sembolü olduğunu söyleyebiliriz. Yani burada şair, “eğer Allah'ın sevgisi insanın gönül toprağına düşmezse, orada Hz. Peygamber'in nurundan bir gül açmaz. Aşk olmadan ruh dirilmez, bereket ise sevgiyle gelir” demektedir.

Beyitte “gül” ilahî cemalin güzelliği, “heva” sevgi ve aşk, “toprak” ise gönül yerine kullanıldığı için istiare sanatı yapılmıştır. Şair, gül üzerinden Hz. Peygamber'e gönderme yaparak telmih sanatına başvurmuştur. “Kızıl gül, heva, kara yir ve barekât” kelimeleri anlam yönüyle birbiriyle uyum içinde kullanıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır.

11. ‘ Aceb akan şu mı cüllâb mıdur ya Kevser
Bilmezem yazı İrem bāğı mıdur ya cennât

Cüllâb: Gül suyu.

İrem bāğı: Cennet bāğı, cennet kadar güzel olan yer.

Cennât: Cennetler.

Yazı: Ova

(Acaba bu akan su mudur, gül suyu mudur, yoksa Kevser mi? Bu görünen ova İrem bağı mıdır, yoksa cennetlerden bir köşe midir, bilmiyorum.)

Bu beyitte şair, doğanın bahar manzarası karşısında hayranlık dolu olan şaşkınlığını dile getirmektedir. Klasik Türk şiiri metinlerinde “cüllab” veya “gül-ab” şeklinde dile getirilen gül suyu, gül yapraklarının belirli işlemlerden geçirilmesiyle elde edilmekte olan şerbet veya süs eşyasıdır. Şairler bu eşyayı kokusu, rengi, şişede saklanması, elde edilişi, süslenme maddesi olarak kullanılışı ve misafirlere sunulduğu gibi farklı yönleriyle ele almışlardır (Özkan, 2005: 32).

Kevser, cennette bulunan bir suyun adıdır. *Kur’ân-ı Kerîm*’de Kevser Suresi bulunmaktadır. Tefsirlerde Kevser hakkında çok çeşitli açıklamalar yer almaktadır. Akarsu veya göl olduğu, boyunun Mekke ile Yemen; eninin ise Safa ile Aden arası kadar olduğu, etrafında çok değerli kaseler bulunduğu, o sudan bir kez içenin bir daha susamadığı vs. bu açıklamalardan bazılarıdır. Kevser, edebiyatta sevgilinin dudağı için benzeyen olmaktadır (Pala, 2015: 268).

İrem bağı, Şam veya Yemen’de eski Ad kavminin kralı Şeddâd tarafından cennete benzetilerek yapılmış olan bir bahçenin adıdır. Edebiyatta daha çok “Bağ-ı İrem” diye geçmektedir (Pala, 2015: 234). İrem, Klasik şiirde güzellik unsuru olarak birçok teşbihe ve istiareye konu olmuştur. Hep bahar havasının esmesi, renkli ağaçların olması, mutluluk vermesi, imar edilmiş evlerin olması ve sevgilinin orada bulunması gibi sebepler, bağ-ı İrem olarak da anılmakta olan bu bahçenin, şairler tarafından sık sık kullanılan bir mazmun hâline gelmesini sağlamıştır. Tasavvufta İrem, bir remiz olarak kullanılmıştır. tasavvufa göre İrem, müminin gönlü, Allah ile yakın olma yeri ve Allah’ın evidir (Çolak, 2023: 365-366).

Şair, görmüş olduğu bu manzaranın bu dünyaya mı, yoksa öteki dünyaya mı ait olduğunu ayırt edememektedir. Akan suyun berraklığı ve güzelliği, toprağın yeşillikle dolması, doğanın canlanmış olması öylesine güzeldir ki, şair gerçek ile ideal olan güzelliği birbirine karıştırmaktadır. Şairin bu hayret hâli içerisinde oluşu, sadece dış dünyanın güzelliğine değil, aynı zamanda ilahî yaratıcının kudretine duyulmakta olan derin hayranlığı da işaretler. Şairin buradaki bakışı sıradan bir seyir değildir. Mecazi olan güzellikten, hakikate doğru yükselmekte olan bir tefekkürdür.

Bu beyit sadece dünyevî bir bahar tasviri değildir. Tasavvufî açıdan baktığımızda, ilahî güzelliğin tecellisi karşısında duyulan şaşkınlığın bir ifadesi

olduğunu da söyleyebiliriz. Şair, tabiatı sıradan bir manzara olarak değil, Allah'ın güzelliğinin bir yansıması olarak görmektedir.

Şair “su”yu gül suyu ile Kevser’e; “ova”yı ise İrem bağı ile cennete benzeterek teşbih-i belîğ sanatı yapmıştır. Şair, dünyevî manzaranın güzelliğini cennetle kıyaslayarak abartı yapmış, mübalağa sanatına başvurmuştur. Şair “acaba bu akan su mudur, gül suyu mudur, yoksa Kevser mi?” ifadesiyle soru sorarak istifham sanatı yapmıştır. Şair, “İrem bağı mıdır, yoksa cennetlerden bir köşe midir, bilmiyorum” ifadesiyle bildiği bir şeyi bilmemezlikten gelerek tecâhül-i ârif sanatı yapmıştır. Beyitte “su, cüllab, Kevser” ile “yazı, İrem, cennât” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

12. Hızır gibi yir olursa ne ‘aceb hâdrâ-püş
Ki bulayduñ zulumâtından eger âb-ı hayât

Hâdrâ-püş: Yeşil hırka, giysi.

Zulumât: Karanlıklar, zulmetler.

Âb-ı hayât: Hayat suyu.

(Eğer sen de Hızır gibi karanlıklardan hayat suyu bulmak isteseydin ve yeryüzü üzerine yeşil hırka giymiş olsaydı, buna şaşılır mıydı?)

Bu beyitte şair, baharın gelmesiyle tabiatın yeniden canlanmış olmasını Hızır'ın âb-ı hayatı bulmasına benzetmektedir. Hızır'ın, Hz. Musa döneminde yaşadığı söylenmektedir. Allah tarafından kendisine ilahî bilgi ve hikmet verildiğine, âb-ı hayat (ölümsüzlük suyu) içip ölümsüzlüğe kavuşmuş olduğuna inanılır. Ayrıca, peygamber veya veli olduğuna inanılmaktadır. Mutasavvıflar onu gizli ilimler bilen bir veli olarak göstermektedirler. Hızır, *Kur'an-ı Kerim*'de Hz. Musa ile anılmaktadır. Hızır, Hz. Musa'nın bilmediklerini bilmektedir ve Hz. Musa ile olan macerası anlatılmaktadır (Zavotçu, 2014: 205).

Âb-ı hayat, *Kur'an-ı Kerim*'de içeni ölümsüzlüğe kavuşturduğuna inanılan ebedi hayat suyuna denilmektedir. Efsaneye göre Hızır, dostu İlyas ile İskender-i Zülkarneyn'in maiyetinde bulunmaktadır ve ona kılavuzluk edip karanlıklar ülkesinde âb-ı hayatı aramaya çıkarlar. Hızır ile arkadaşı İlyas bir su kenarında oturup yanlarında bulunan pişmiş balıkları yerken Hızır'ın elinden bir damla su balığa damlar. Balık o anda canlanıp suya atlar ve gözden kaybolur. Onlar da bu suyun ab-ı hayat suyu

olduğunu anlayıp içerler. Daha sonra İskender’e haber verirler fakat suyu bulamazlar. İnanişa göre, âb-ı hayat suyunu içip ölümsüzlüğe ulaşan Hızır ile İlyas bundan sonra Allah’ın emriyle dünyada sıkıntıya düşmüş olanların yardımına koşarlar. Kıyamete kadar sürecek olan bu görevi Hızır karada, İlyas ise denizde yerine getirmektedir (Zavotçu, 2014: 292).

Kış boyunca yeryüzü ölü gibidir. Fakat bahar gelince, sanki ölü olan toprağa ebedî bir hayat verilmiş gibi yeryüzü yeşillenip canlanmaktadır. Şair bu olayı Hızır kıssasına benzetmektedir. Hızır, karanlıklara girip hayat suyunu bulur. Bu suyu içen Hızır, ölümsüzlüğe kavuşur ve her zaman yeşil hırkalı (hadrâ-pûş) olarak tasvir edilir. Yani şair, eğer sende Hızır gibi karanlıklar içerisinde hayat suyunu bulmuş olsaydın, yeryüzünün yeşil elbise giymiş olmasına elbette şaşırırmazdın, demektedir.

Bu beyit, tasavvufi açıdan yorumlandığında çok derin anlamlar taşıdığı görülür. Burada Hızır’ın hakikat yolcusu ve mürşid, zülûmatın dünyevi gaflet, ab-ı hayatın hakikat bilgisi, hudrâ-pûşun ise manevî tazelik ve sonsuz hayat anlamlarına geldiğini düşünebiliriz. Buna göre beyti yorumladığımızda şair, eğer sen de Hızır gibi karanlıklardan (nefisten) kurtulup hakikatin suyuna ulaşabilseydin tıpkı Hızır gibi senin de gönül dünyan yeşillenip hayat bulurdu, demektedir.

Beyitte, yeryüzünün yeşerme olayı Hızır’ın yeşil hırkasına benzetilerek teşbih yapılmıştır. Beyitte “hadrâ-pûş” (yeşil elbise) canlanmak, dirilmek anlamında kullanıldığı için istiare sanatı yapılmıştır. Şair, Hızır kıssasına ve ab-ı hayat efsanesine gönderme yaparak telmih sanatı yapmıştır. “Hızır, hadra-puş, zulûmât ve ab-ı hayat” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır.

13. Bülbul ü kumrı bugün gulgul iderler ki Hudâ
Virdi kadrini bilüp yâsemene aķ berât

Kulkul: Ses taklidi, gulgule.

Hudâ: Allah, Tanrı.

Berât: 1. Birine imtiyaz verilmiş olduğunu gösteren belge, izin, müsaade.

(Bülbul ile kumru bugün coşkuyla ve heyecanla ötüşüyorlar, çünkü Allah yâsemîn çiçeğinin değerini bilip ona beyaz beraat [ilahi lütuf, temizlik] verdi.)

Bu beyitte şair, baharın gelişiyile canlanmış olan tabiatı anlatırken, bunun arkasında ilahî bir lütfun bulunmuş olduğunu sezdirmeye çalışmaktadır. Bülbul, güle

olan düşkünlüğünden dolayı aşığı sembolize etmektedir. Bülbülün ötmesi için baharın gelmiş olması gerekmektedir. Çünkü sevgilisi baharda kendisini kırlara bayırlara atmaktadır. Bülbül, âşığın kendisi olduğu gibi sevgili için olan benzetmelere de konu olmaktadır. Bülbülün ötüşü ile âşığın inlemesi birbirine benzemektedir. Sevgilinin konuşmasının, dilinin ve sözlerinin de bülbüle benzetildiği örnekler bulunmaktadır. Âşığı temsil etmekte olan bülbül, sevgilisi uğruna pek çok sıkıntıya katlanmaktadır (Öner, 2008: 563).

Kumru, güvercinden daha küçük olan sevimli bir kuştur. Yuva yapılacak yerleri dişiler seçmektedir. Tane ve tohumlarla beslenirler. Eşlerine bağlılıkları ve sadakatleri ile meşhurlardır. İnanişâ göre eşi ölen kumru, artık hayatı boyunca başka bir kumru ile eşleşmemektedir. Ömrü hep feryat etmekle geçmektedir. Yalnız eşlerine değil, yavrularına karşı da çok şefkatlilerdir. Tasavvufi açıdan ise kumru, kul simgesi taşımaktadır (Öner, 2008: 567-568).

Yasemin, tırmanıcı bir bitkinin sarı beyaz açan çiçeğidir (Yılmaz, 2024: 722). Klasik şiirde daha çok kokusu, rengi ve yaprağı nedeniyle ve sevgilinin yüzü, yanağı ile ilgili olarak anılmaktadır (Pala, 2015: 480).

Beyitte, aşkın iki farklı sesi olarak tasvir edilen bülbül ile kumru coşkuyla ötüşmektedirler. Bu sevinçlerinin nedeni ise Allah'ın yasemin çiçeğine özel bir lütufta bulunup ak beraat vermiş olmasıdır. Yani Allah, yasemin çiçeğinin saf, temiz ve beyaz güzelliğini fark edip onu diğer bitkilerden ayırarak temizlik, saflık ve arınmışlık sembolü haline getirmiştir. Bunun üzerine tabiat sevinmiştir. Kuşlar da coşup ötmeye başlamışlardır.

Burada şair, tabiatı bir tasavvufi sahneye de dönüştürmektedir. Allah, yasemin çiçeğine ilahî bir temizlik verince, tabiat da bu lütfâ şükürle karşılık vermiştir. Bülbül ile kumru ise zikir ehli olan dervişler gibi Allah'ın lütfunu övgüyle dile getirmektedirler. Beyitte geçen “ak berat” ifadesi sadece yasemin çiçeğinin beyazlığına değil, aynı zamanda manevi kurtuluşa da işaret etmektedir. Burada “berat” kelimesi hem temize çıkma hem de Berat gecesi anlamında kullanılmıştır. Berat gecesi, günahların bağışlandığı, tövbelerin çoğaldığı ve kulların temize çıkarıldığı bir zaman dilimidir.

Şair, bülbül ile kumru kuşuna insana özgü olan sevinme duygusunu yükleyerek teşhis sanatı yapmıştır. Beyitte “yasemin” saflık, temizlik ve ilahi lütuf anlamında, “ak

berat” ise baharın gelişiyle tabiatın temizlenmesi, affedilmesi anlamında kullanıldığı için istiare sanatı yapılmıştır. Şair, “berat” sözcüğü ile Berat Kandili’ne gönderme yaparak telmih sanatına başvurmuştur. “Bülbül, kumru, yasemen, ak ve berat” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

14. Yine řāvūs-şifat cilve kıılır cümle ağaç
Çü şabā şīveler ider bular eyler harekāt

řāvūs-şifat: Tavus kuşu gibi olan.

Şabā: Hafif hafif esen hoş, serin, latif bahar rüzgârı.

Şīve: 1. Güzellerin gönül fetheden ve insana hoş gelen tavrı, edâ, naz, işve.

Harekāt: Hareketler, davranışlar.

(Yine bütün ağaçlar tavus kuşu gibi cilveli hareketler yapmaya başladılar; çünkü sabah rüzgârı [meltemi] nazlı bir şekilde esince onlarda [ağaçlar] hareket etmeye başladı)

Bu beyitte şair, tabiatın uyanışını, âşıkâne bir tavırla gözlemleyip insanın iç dünyasıyla özdeşleştirerek anlatmaktadır. Tavus kuşu, klasik şiirde zikredilen kuşlardan biridir. Tavus kuşu, kanatlarının ve boyunun güzelliği, kuyruğunun yelpaze gibi açılması, gezip dolaşması, hâkim renginin yeşil olması ve tüylerinin rengarenk oluşu gibi özellikleriyle ele alınmaktadır. Ayrıca “cennet kuşu” olarak kabul edilmiş olması da işlenmektedir. Sevgilinin saçları için benzetme unsuru olarak kullanılan tavus kuşunun salınışı ile sevgilinin yürüyüşü arasında benzerlik kurulmaktadır (Eskigün, 2006: 79).

Saba, doğu cihetinden hafif ve latif bir şekilde esen rüzgardır. Saba yelinin klasik şiirde kullanımı, sevgilinin kokusunu taşımış olması, yayması ve dağıtması temeli üzerine kurulmuştur. Saba, daima sevgilinin saçlarından bir koku ve iz taşımaktadır. Bağ, bostan, gülşen vs. gibi yerleri dolaşarak oraların gelişmesine yardımcı olmaktadır. Âşığa sevgiliden haber getiren bir postacı gibidir (Pala, 2015: 383).

Burada, baharın gelişiyle tabiat yeniden canlanmaktadır. Saba yelinin esmesiyle ağaçlar kımıldamaya, sallanmaya ve sanki canlıymış gibi cilve yapmaya başlamaktadırlar. Bu manzara, şairin gözünde ağaçların tavus kuşu gibi edayla, nazla süslenmesine dönüşmektedir.

Beyitte, ağaçlar tavus kuşuna benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. Şair, ağaçların nazla hareket edip cilve yaptıklarını söyleyerek onlara insani özellikler yüklemiş, teşhis sanatı yapmıştır. “Tâvûs, cilve, sabâ, şîve ve harekât” kelimeleri ile tenasüp yapılmıştır.

15. Yaza irişeli şükr-ile gülün şahfindan
Hüdhüd ü tûti vü dürrâc okırlar da‘avât

Şahf: Yaprak, sayfa.

Hüdhüd: İbibik, Çavuş kuşu.

Tûti: Papağan türünden bir kuş, dudu kuşu.

Dürrâc: Turaç denilen kuş.

Da‘avât: 1. Duâlar. 2. Davetler, çağrılar.

(Yaza erişildiğinden beri çavuş kuşu ile papağan ve dürrâc şükrederek gülün yaprağından [sayfasından] dualar okurlar.)

Bu beyitte şair, baharın gelişini, doğanın uyanışını ve şükür temalarını işlemektedir. Hüthüt, bir diğer ismiyle ibibik kuşu klasik Türk edebiyatı geleneği içerisinde genellikle Hz. Süleyman’ın haberci kuşu olmasından dolayı şiirlere konu olmaktadır. Hüthüt kuşu, şairlerin nadir olarak şiirlerinde yer verdiği efsanevî bir kuştur (Ergüleç, 2023: 6).

Papağan konuşanları tekrar edebilme yeteneği, tüylerinin renkli oluşu ve beslenme alışkanlıklarından dolayı Klasik şiirde oldukça sık yer alan bir diğer kuş türüdür. Şairler, şiirde göstermiş oldukları hünerlerini övmek için papağan kavramından faydalanmışlardır. Şiirlerde bebgâ ve tûti isimleriyle anılmaktadır (Ceylan, 2007: 194).

Dürrâc, Arapça bir kelimedir. Eti gevrek olan keklik cinsinden bir kuştur. “Turaç” ve “çil kuşu” anlamlarına da gelmektedir. Dürrac kuşu, Asya ve Afrika’nın tropikal bölgelerinde yaşamakta olan ve erkek kuşların bacaklarında birçok mahmuz bulunan güzel ve biraz iri olan bir keklik türüdür. 35 cm. boyunda olan dürrac kuşu, uçmaktansa yürümeyi tercih etmektedir (Eskigün, 2006: 105).

Burada şair, tabiatı bir zikir meclisi olarak tasvir etmektedir. Gülün yaprakları kitaba, deftere ve *Kur’an-ı Kerim* sayfalarına benzetilmektedir (Zavotçu, 2014: 34). Şair de gül yaprağını *Kur’an-ı Kerim*’in sayfasına benzetmiş, kuşları ise bu sayfadan

dua, zikir ve şükür okuyan dervişler gibi göstermiştir. Yani bahar, sadece güzelliğini yansıtan bir görsel değil, aynı zamanda Allah'ın kudretinin okunabildiği bir kitaptır.

Beyitte kuşlara konuşabilmek ve okuyabilmek gibi insanî özellikler yüklenerek teşhis sanatına müracaat edilmiştir. Beyitte “sahfe” sözcüğü hem gül yaprağı hem de kitap sayfası anlamında kullanıldığı için ihâm-ı tenasüp sanatı yapılmıştır. Şair, hüthüt kuşundan bahsederek Hz. Süleyman kıssasına gönderme yapmış, telmih sanatına başvurmuştur. “Yaz, gül, sahfe” ile “hüdhüd, tûtî, dürrac” kelimeleri ile tenasüp sanatına başvurulmuştur.

16. Kanı kulağ ki işide tayr dilinden tesbîh
 Ya kanı göz ki okıya gül varakından âyât

Ṭayr: Kuş.

Tesbîh: Allah'ı takdis ve tenzih etme.

Varak: 1. Ağaç, yaprak, ot yaprağı. 2. Kitap yaprağı.

Âyât: Ayetler.

(Nerede öyle bir kulak vardır ki kuş dilinden zikir işitebilsin? Peki ya nerede öyle bir göz vardır ki gülün yaprağından ayetler okuyabilsin?)

Bu beyitte şair, hem doğada meydana gelen mucizelere karşı hayranlığını hem de insanların bu mucizeleri anlamaya karşı insanların kifayetsizliğini dile getirmektedir. Kuşlar sürekli bir tesbih hâlinde olup Allah'ı anmaktadırlar. Gül yaprakları ise birer ilahî işaret yani *Kur'ân-ı Kerîm*'de olan ayet gibi her varlığa mesaj vermektedirler. Ancak şair, bunları anlamak için insan duyularının sınırlı olduğunu ifade etmektedir. Çünkü kuşların ilahî zikrini duyabilmek için özel bir kulak, gülün yapraklarında bulunan ayetleri okuyabilmek için de özel bir göz gerekmektedir.

Şair, doğanın ilahî bir kitabın sayfalarıymış gibi okunabileceğini fakat bunu yapabilmek için de insanoğlunun özel bir sezgiye ve idrak seviyesine sahip olması gerektiğini belirtmektedir.

Beyitte kuşlar, tesbih edebilen varlıklar gibi gösterilerek teşhis sanatı yapılmıştır. Beyitte şair, “kuş dilinden zikir işitebilsin?” ve “gülün yaprağından ayetler okuyabilsin?” ifadeleriyle bilmiş olduğu şeyleri bilmiyormuş gibi davranarak istifhâm ve tecâhül-i ârif sanatı yapmıştır. İlk mısradaki geçen “kulak, işide, tayr, dilinden, tesbih”

sözleri ile ikinci mısradaki “ göz, okuya, gül, varakından, tesbih” sözleri arasında leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp bulunmaktadır.

17. Tâ ki ola ulü’l-ebşâra delîl-i rûşen
Hâtmiden düzdi bugün nâme-i tâbân mişkât

Ulü’l-ebşâr: İleri görenler, basiret sahipleri.

Delîl-i rûşen: Apaçık, aşikâr, meydanda olan delil.

Hâtm: Bitirme, tamamlama, sona erdirmeye.

Nâme-i tâbân: Nurlu, parlak mektup.

Miškât: İçine kandil, mum ve lamba gibi şeyler koymak için duvarda açılan oyuk.

(Bugün basiret sahiplerine [ileri görenler] apaçık bir delil olsun diye son Peygamber [Hâtemü’l-Enbiyâ] nurlu bir mektubu [Kur’ân] oyuk [mağara-Hira] içinde bir araya getirdi.)

Bu beyitte şair, Hz. Peygamber’in Hira mağarasında vahiy almasını tasvir etmeye çalışmıştır. Şair, Hz. Peygamber’in Allah tarafından gönderilmiş olan “nurlu mektubu” yani *Kur’an-ı Kerim*’i, Hira mağarasında alarak insanlığa sunduğunu ifade etmektedir. Aynı zamanda yaşanan bu olayın sadece “basiret sahiplerine” yani hakikati görebilenlere apaçık bir delil olduğunu belirtmektedir.

Hira mağarası, insanın içsel huzuru bulabilmek için inzivaya çekildiği yeri ve insanın Allah’a yönelmesini simgelemektedir. Bundan dolayı *Kur’an-ı Kerim* hem insanı huzura erdirip aydınlatan hem de insanın kalbine ilahî aşkı üfleyen bir rehberdir.

Beyitte, *Kur’ân-ı Kerîm* yerine “nurlu bir mektup” ifadesi kullanılarak istiare sanatı yapılmıştır. Hira mağarasında vahyin gönderilmesine işaret edilerek telmih sanatına başvurulmuştur. “Ulü’l-ebşâr, delil, rûşen” ve “hatm, name-i taban, mişkât” sözleri arasında leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp bulunmaktadır.

18. Dü zebân olubanın süsen uzatduğı dilin
İki dînîleri nefy ide vü bire isbât

Dü: İki.

Zebân: 1. Dil. 2. Konuşma, lisan.

Nefy: 1. Bulunduğu iddia edilen bir şeyin yokluğunu söyleme, inkâr etme, varlığını kabul etmeyip aradan çıkarma. 2. *din*. Kelime-i tevhidin “ilâh yoktur” anlamındaki “La ilâhe” kısmı.

İsbât: 1. Meydana çıkarma, var etme, izhar etme. 2. *din*. Kelime-i tevhidin “Ancak Allah vardır” anlamındaki “illallah” kısmı.

(İki dil bildiğinden sûsen çiçeği uzattığı dil ile iki dini inancı olanı inkâr eder [Lâ-ilahe/nefy] ve bir inancı olanı ispat [İllallah/ispat] eder.)

Bu beyitte şair, doğada bulunan sûsen çiçeğinin görüntüsünü, ilahî bir hakikatin sembolüne dönüştürmeye çalışmıştır. Şairler sûsen çiçeğiyle daha çok “hançer, tığ, kılıç ve şemşir” gibi keskin olan nesneler ile ayrıca “asker” ve “dil (zeban)” gibi unsurlar arasında ilgi kurmuşlardır. Sûsen çiçeğinin anlam çerçevesini tamamlamakta olan “âşık, kadeh, devat, şeşper, tas, hokkabaz, hizmetçi, deli, suhandan ve dilber” gibi diğer unsurlar da onun çanak gibi olan yapraklarından esinlenilmiş olduğunu göstermektedir. Klasik şiirde sûsen çiçeğinin belagat, konuşma ve söz söyleme özelliği gibi ifadelerle bir arada kullanılmış olduğu da sıklıkla görülmektedir. Sûsen çiçeğinin bu şekilde ifade edilmesinin nedeni dile benzetilen görüntüsünden dolayıdır (Yılmaz, 2025: 346-348).

Bu beyitte, nefy ile ispat kelimelerinin yer almasından dolayı Kelime-i Tevhid’e yani “La ilahe illallah”’a işaret vardır (Tarlan, 2023: 30). Nefy ü isbat, yok etme ve var etme anlamlarına gelmekte olan iki Arapça kelimedir (Cebecioğlu, 2009: 201).

Sûsen çiçeği, iki uçlu yapraklarının olmasından ötürü iki dilli bir görünüşe sahiptir. Bu yüzden şair tarafından tevhid kelimesinin yapısına bağlanılmaktadır. Nefy, Kelime-i Tevhid’in “Lâ ilahe” kısmını oluşturmakta ve “hiçbir ilah yoktur” anlamına gelmektedir. İsbat ise Kelime-i Tevhid’in “illallah” kısmını oluşturmakta ve “ancak Allah vardır” anlamına gelmektedir. Bu yüzden sûsen çiçeği, Kelime-i Tevhid’in nefy kısmını inkâr etmekte, isbat kısmını ise kabul etmektedir.

Şair, sûsen çiçeğine konuşmak, dil uzatmak gibi insani özellikler yükleyerek teşhis sanatı yapmıştır. Şair, “nefy” ve “isbat” kavramlarıyla Kelime-i Tevhid’e göndermek yaparak telmih sanatı yapmıştır. Beyitte, sûsen çiçeği hakikati söyleyen bir varlık anlamından kullanıldığı için istiare sanatı yapılmıştır. Sırasıyla “dü zeban, sûsen, dil uzatmak” ile “iki dinî, nefy ide, bire isbat” kelimeleri arasında leff ü neşr-i gayr-ı mürettep ve tenasüp sanatları bulunmaktadır.

19. Kalem-i kudretinüñ naķsını levh-i hîrede
 Kalem-ile nice yazam ki kan ağlar bu devât

Kalem-i kudret: Kudret kalemi.

Levh-i hîred: Akıl levhası, kitabı.
Devât: Divit.

(Kudret kaleminin tasvirini [resmini] akıl levhasında kendi kalemim ile nasıl yazabilirim ki? Bu divit kalem bile kan ağlar.)

Bu beyitte şair, Allah'ın yaratma kudretinin sırlarını akıl yoluyla idrak etmenin ve bunu kelimelerle ifade etmeye çalışmanın imkânsız olduğunu dile getirmektedir.

Kudret, Arapçada güç, kuvvet anlamına gelmektedir. Bu Allah'tan başka hiç kimsede bulunmayan zafî bir kuvvettir (Cebecioğlu, 2009: 160). Sonradan meydana gelmiş olan bütün varlıklar, Allah'ın kudretiyle meydana gelmişlerdir. Allah'ın kudretiyle binlerce değişikliklere uğrayabilir ve yine ancak O'nun kudretiyle var olup yok olabilirler. Her şey yok olmaya mahkumken azamet ve kudret sahibi olan Allah kalıcı ve daimidir (Çalışkan, 2009: 114).

Kalem, *Kur'ân-ı Kerîm*'de de adı geçen ve ilimle ilişkilendirilen bir yazma aracıdır. Allah ilk olarak levh ü kalemi yaratmıştır. Kalem, bu levhaya kâinata meydana gelecek olan her şeyi yazmıştır. Tasavvufa göre levh, Allah'ın bilgisi, kalem ise Allah'ın iradesidir (Zavotçu, 2014: 27).

Devat, kalem ve hokka muhafazasıdır. Eskiden kullanılmakta olan uzun madenî sapı ve ucunda bir de hokkası bulunan aletin ismidir (Pala, 2015: 113).

Şair burada; “Allah'ın kudret kalemiyle çizmiş olduğu bu âlemin resmini aklıma yazmaya, kelimelerle anlatmaya çalışsam bunu nasıl yapabilirim ki? Kullanmış olduğum divitim, kalemim bile aciz kalıp kan ağlar.” demektedir. İnsan aklı, Allah'ın kudretini tam olarak kavrayamamaktadır. İnsanoğlu bu kudreti ne kadar bilse bile yaratılışın sırrını tam olarak çözmeye ve yazmaya kudreti yetmemektedir.

Tasavvufî açıdan baktığımızda bu beyit, insanoğlunun Allah karşısındaki acizliğini anlatmaktadır. Beyitte geçen “kalem-i kudret” ifadesi, Allah'ın yaratıcı emri anlamına gelmektedir. O'nun bu kudreti karşısında insanoğlunun kalemi mecazi anlamda benliğini, yani sınırlı olan idrak ve ifade gücünü temsil etmektedir. Beyitteki “kan ağlayan divit” ifadesi ise hakikati yazmaya çalışan fakat Allah'ın kudreti karşısında çaresiz ve aciz kalan gönlü temsil etmektedir.

Beyitte “ilahi kalem” (güçlü) ile “insan kalemi” (zayıf) arasında anlam bakımından zıtlık olduğu için tezat sanatı yapılmıştır. Şair “kalem-i kudret” ifadesiyle, *Kur'ân-ı Kerîm*'de yer alan “Kalem suresine” ve “Levh-i mahfuz” kavramına

gönderme yaparak telmih sanatı yapmıştır. “Kalem” sözünün bir ahenk unsuru olarak tekrar edildiği beyitte “kalem, nakş, levh-i hired” ve “kalem, yazmak, devat” kelimeleri arasında leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp vardır. Şair, “kudret kaleminin tasvirini [resmini] akıl levhasında kendi kalemim ile nasıl yazabilirim ki?” sözüyle istifhâm sanatının gücünden yararlanmıştır. Kalemin akıl defterine kudret kaleminin tasvirini yazması ve divit kalemin kan ağlaması ile teşhis yapılmıştır.

20. Çünkü nakkâş görünmez bu ‘aceb nakşı ‘ayân
Nice tahkîk kıla ‘aql-ı mecâzî heyhât

Nakkâş: Süsleme ustası.

‘Ayân: 1. Açık, gözle görülür, aşikâr, belli. 2. Açıkça ve gözle görülür şekilde.

Tahkîk: 1. Bir şeyin ne olduğunu, doğru olup olmadığını anlamak için yapılan araştırma. 2. Bir şeyin doğru olduğunu ortaya çıkarma, hakikati anlayıp bilme.

‘Aql-ı mecâzî: mecazi (sınırlı) akıl.

Heyhât: Elden gitmiş olan bir şeye karşı duyulan özlem, hasret ve üzüntü.

(Çünkü bu şaşılası resmi [kâinatı] çizen nakkaş [yaratıcı, Allah] apaçık şekilde görünmez [ne yazık ki!]. Bu mecazi [sınırlı] akıl bu hakikate [gerçeğe] nasıl ulaşabilir ki?)

Bir önceki beyitte, Allah’ın kudret kaleminin tasvirini kendi akıl kalemiyle yazamayacağını dile getiren şair, bu beyitte Allah’ın apaçık şekilde görünmemesinin karşısında insan aklının yetersiz kaldığını ifade etmeye çalışmaktadır.

Nakkaş, yağlı boya ile duvar süsleyen, resim yapan kişiye denilmektedir. Aynı zamanda “nakkaş” kelimesi Allah’ın sıfatı yerine de kullanılmaktadır (Pala, 2015: 348).

Şair, evrenin düzenini bir “nakış” yani resim gibi görmektedir. Bu nakşı işleyen bir “nakkaş” vardır. Fakat bu nakkaş gözle görülmemektedir. Sadece eseri görünmektedir. Bu yüzden şair, “ortada bu kadar hayret verici ve güzel olan bir resim (kâinat) var, fakat bunu yapan görünmüyor. O zaman, sadece görüneni anlayan bu akıl, görünmeyeni nasıl anlayabilirsin?” demektedir.

Burada şair, beşerî olan aklın sınırlılığını ve yetersizliğini vurgulamaktadır. İnsanın aklı sadece mecazî olanı, yani görünebileni görüp anlayabilir. Fakat hakikati yani Allah’ı göremez ve doğrudan idrak edemez.

Tasavvufi açıdan baktığımızda şairin, “zahir ve batın” yani görünen ile görünmeyen ikilemini öne çıkarmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Tasavvufa göre, kâinatta görünen her şey Allah’ın sanatının bir tecellisidir ama Allah, zahirde görünmez. Onu ancak “batın” yani kalp gözü açık olanlar görebilmektedir.

Beyitte “nakkaş” Allah, “nakş” evren, “akl-i mecazi” ise insan aklı yerine kullanıldığı için istiare sanatı yapılmıştır. Şair, “akıl bu hakikate (gerçeğe) nasıl ulaşabilir ki?” ifadesiyle soru sorarak istifham sanatına başvurmuştur. Şair, bu durumu bildiği hâlde bilmezlikten gelmiş, tecâhül-i ârifâne yapmıştır. Beyitte “nakş”ın görünmesi ile “nakkaş”ın görünmemesi arasında zıtlık olduğu için tezat sanatı yapılmıştır. “Nakkaş, nakş, tahkik ve akl” kelimeleri belli bir uyum içinde kullanıldığından tenasüp sanatına başvurulmuştur. “Nakş” ve “nakkaş” sözleri Arapça n-k-ş sülasi mastardan türetilmiş, iştikak yapılmıştır. “Görinmez” ve “ayân” sözleri arasında zıtlık ilişkisi bulunmaktadır.

21. Gerçi Dehhâni virür gül gibi ‘ömrin yile
Ya dutar lâle bigi cām-ıla gönlin zulümât

Yıl: Esinti, rüzgâr.

(Aslına bakılırsa Dehhânî gül gibi ömrünü yele verir [akışa teslim olur] ya da lale gibi içki kadehiyle gönlünü karanlıklarda tutar.)

Bu beyitte şair, ömrün akıp gittiğini, dünya hayatının geçici olduğunu ve gönül hâlinin karanlıklarla kuşatılmış olduğunu belirtmiştir. Şair, içinde bulunmuş olduğu durumu “gül ile lale” mazmunları üzerinden anlatmaktadır.

Klasik Türk şiirinde lale, gülden sonra en sık rastlanılan çiçektir. Ayrıca ilişkilendirilmiş olduğu uzuvlar arasında “yanak ve dudak”, eşyalar arasında “şarap ve kadeh”, şahıslar arasında “sevgili ve güzel”, kozmik öğeler arasında ise “güneş, ay ve ateş” bulunmaktadır (Bayram, 2007: 212).

Birinci mısradaki şair “gül gibi ömrünü yele verir” ifadesiyle kendisini gül ile özdeşleştirmiştir. Gül, çok güzel, narin ve değerli bir çiçektir fakat ömrü kısadır. Açtıktan bir süre sonra solmaktadır. Bu ifade, zamanın geçici olduğunu kabullenmek, ölüme boyun eğmek anlamına gelmektedir. Bu yüzden şair, ömrüm rüzgâr gibi boşa geçerken ben gül gibi soluyorum, demektedir.

İkinci mısırada ise şair, lale gibi içki kadehiyle gönlünü karanlıklarda tutar, ifadesiyle kendisini lale ile özdeşleştirmektedir. Klasik şiirde lale şarap, kadeh ve aşkın sarhoşluk etkisiyle ilişkilidir. Burada geçen “karanlık” sözcüğü ise hem gece kurulan şarap meclisi hem de gafletin karanlığı anlamına gelmektedir. Yani şair, kendisini ilahî aşk şarabı ile dertleri unutmaya çalıştığını ya da aşkın sarhoşluğundan dolayı karanlığa dalmış olduğunu dile getirmektedir.

Şair ömrünü “gül”e, gönlünü ise laleye benzeterek teşbih sanatı yapmıştır. Aynı zamanda “gül” ömür, “lale” ise gönül yerine kullanılarak istiare sanatı yapılmıştır. “Dehhânî, gül gibi ömür, yele vermek” ile “lale, lâle gibi gönül, zulümât” kelimeleri arasında leff ü neşr-i gayr-ı mürettep ve tenasüp bulunmaktadır.

22. Yâ Rabim ‘âkıbetin hayr kıl u mühlet vir
Ki yine tevbe kıla dileye ‘özü-i mâ-fât

‘Âkıbet: 1. Son, encam, nihâyet; istikbal, gelecek. 2. Daha önce yapılmış olan şeylere göre varılan sonuç, netice. 3. İnsanın karşılaşabileceği durum, başına gelebilecek hal.

Hayr: İyi ve makbul olan iş ve hal.

‘Özü-i mâ-fât: Kaçırılan, elden giden özür.

(Ey Rabbim! [Sevgilinin] sonunu [akıbet] hayırlı kıl ve ona mühlet ver ki kaybettiği [kaçırdığı] özrünü dileyip tekrardan tövbe edebilsin.)

Bu beyitte şair, bir yakarış hâli içerisinde. Şair sevdiği kişiyi yanıltmış ya da günahkâr olarak görmektedir. Bu yüzden şair, sevgilinin kalbinde bir pişmanlık kıvılcımı oluşması için Allah’a dua etmektedir. Bu durumda şair, sevgilisine kırılgan olsa dahi ona merhamet etmektedir. Burada sevgi kinle değil, bağışlanma yakarışlarıyla yankılanmaktadır. Burada şair, insanî yanını ve aşkın içinde bulundurduğu şefkati göstermektedir.

Beyitteki öznenin sevgili değil, bizzat şairin kendi nefsi olduğunu da söyleyebiliriz. Şair, “Ey Rabbim, benim sonumu hayırlı kıl! Bana biraz daha zaman ver ki, geçmiş olan hatalarımın özrünü dileyip tövbe edebileyim.” demektedir. Bu açıdan okununca beyit, bir istiğfar ve pişmanlık duası olmaktadır. Burada aşk, dünyevî boyutu geride bırakıp ilahî bir farkındalığa dönüşmektedir.

Şair beyte “Ey Rabbim” hitabıyla başlayarak “nida” sanatına başvurmuştur. “Akıbet, hayr, mühlet, tevbe ve özü-i mafat” kelimeleri belli bir uyum içinde kullanıldığından tenasüp sanatına başvurulmuştur.

GAZEL 4

- 1 Yā Rab şu gül yüzli perī Firdevs bāğından mıdur
Ya nūr-ı şem‘-i hāverī hüsni çerāğından mıdur
- 2 Gül gibi beni güldüren gülden etegin tılduran
Gül çehresini şolduran şol al yañağından mıdur
- 3 Aḥsende sīmīn ğabğabı oldur göñüller maṭlabı
Āb-ı ḥayātuñ meşrebi la‘lūñ şuşağından mıdur
- 4 Gülse ḥacil kıılır güli niteki saçı sünbülü
Bu kim begenmez ben kulu kibri demāğından mıdur
- 5 Yürürse keklik-veş seker hem cılve-i ṭāvus ider
Göñlüm kuşu bī-bāl ü per zülfi ṭuzağından mıdur
- 6 Özi melek midür şoyı kim ḥalka benzemez ḥuyı
Bu i‘tidāliyle boyı ṭūbā budağından mıdur
- 7 Dehhānī tağlar aşduğı miḥnet deñizin geçdüğü
Ferhād-veş kan içdüğü şīrīn ṭudağından mıdur

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Müstef‘ilün / Müstef‘ilün / Müstef‘ilün / Müstef‘ilün
Redif	-ından mıdur
Kafiye	âğ: “ğ” revî, “â” ridf: kafiye-i mürdefe
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea-fa-ga
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 7

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 Yā Rab şu gül yüzli perī Firdevs bāğından mıdur
Ya nūr-ı şem‘-i hāverī hüsni çerāğından mıdur

Bāğ: 1. Bahçe, ağaçlık, yeşillik, çiçeklik yer. 2. Gezinti yeri, seyir yeri. 3. Dünya. 4. Cennet.

Nūr: Aydınlık, ısıltı, parıltı.

Şem‘: 1. Bal mumu 2. Mum.

Hāverī: Doğu ile ilgili.

Hüsni: 1. Güzellik. 2. İyi, güzel.

Çerāğ: 1. Yağa bulanıp yakılan fitil. 2. Yağ kandili ve genellikle mum, meşale gibi ışık veren şey.

(Ey Rabbim! Şu gül yüzlü peri [gibi sevgili] Firdevs cenneti bahçesinden midir yahut doğudan yanan mumun ışığı onun güzelliğinin kandilinden mi gelir?)

Şair bu beyitte, sevgilinin güzelliğini dile getirerek adeta güzellik karşısında şaşkınlık geçirmektedir. Klasik şiirde gül mazmunu sıklıkla kullanılır. Şairlerin şiirlerinde en çok sözünü ettiği çiçek, güldür. Gülün, sevgilinin yüzü ve yanağı ile sıkı bir bağlantısı vardır. Kimi zaman gül bunlara benzer, kimi zaman ise bunlar güle benzerler. Kokusu ve rengi bakımından çok güzel olan gül, her daim tazedir. Bundan dolayı gül bu yönüyle baharın, bağın ve çemenin vazgeçilmez bir ögesidir. Bizzat kendisine has gülşen, gülistân ve gülzârlar vardır. Hatta güle ara sıra sultan olarak rastlarız. Baharın diğer isminin “gül mevsimi” olması da güle verilen değerin bir göstergesidir. Gül yetiştiriciliğinin çok meşakkatli bir iş olması da gülün adeta çokça ilgi ve nazla beslenip büyütülmesine işaretler (Pala, 2015; 171).

Klasik şiirde peri mazmunu güzelliği temsil eder. Peri, cinlerin dışı olanına verilen addır. Bunları kimse görmez ve göremedikleri içinde perilerin çok çekici ve güzel olduklarına inanılır. Bunlar insanlardan kaçarlardı ve göze görünmezler. Perilerin çeşitli görünümlere bürünebilmeleri, bir görünüp bir kaybolabilmeleri ve bazı insanları kendilerine âşık edebilme özelliklerinden dolayı sevgiliye benzetilirler (Pala, 2015: 369).

Çerağ; kandil veya fitilli mum demektir. Işık ile aydınlık anlamlarına da gelmektedir. Çerağ yakmak, uyandırmak, uyanmak ve dinlenmek fiilleriyle birlikte parlaklıkla ilgili kullanımları da oldukça yaygındır. Tasavvufta yol gösterici ve mürşit anlamlarına gelmektedir. İçki veya meyhane ile ilgili unsurlarla da bir arada kullanıldığı da görülür. Şarap anlamı da ifade edilebilir. Özellikle Bektaşilikte çerağın önemi büyüktür (Pala, 2015: 100-101).

Şair bu beyitte, sevgilinin güzelliğini olağanüstü kaynaklara ve ilahî unsurlara bağlayarak hayranlığını ifade etmeye çalışmaktadır. Sevgilinin güzelliğini dünyaya ait görmeyen şair, sevgilinin güzelliğinin kaynağını ya Firdevs cennetinde ya da ilahî bir ışıktaki, nurda veya güneşte aramaya çalışmaktadır. Bu da bizlere şairin, sevgiliyi erişilmez kılan ve kutsallaştıran ifadeler kullanmış olduğunu göstermektedir.

Şair beyte, “Ey Rabbim!” hitabıyla başlayarak, şaşkınlık ve heyecanını dile getirmiş, nida sanatına başvurmuştur. Beyitte şair, sevgilinin yüzünü güle, kendisini de periye benzeterek istiare sanatına başvurmuştur. Şair, “Firdevs cenneti bahçesinden midir yahut doğudan yanan mumun ışığı onun güzelliğinin kandilinden mi gelir?” ifadesiyle iki defa soru sormuş, duygu ve düşüncelerini daha etkili kılmak için istifham sanatına başvurmuş, tecâhül-i ârifâne yapmıştır. “Gül yüzli perî, Firdevs, bâğ” ile “nûr-ı şem’-i hâverî, hüsn ve çerâğ” kelimeleri arasında leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp vardır.

2 Gül gibi beni güldüren gülden etegin tılduran
Gül çehresini solduran şol al yanağından mıdur

Çehre: 1. Yüz, simâ, surat. 2. Yüz ifadesi.

Şol: *E. T. Türk.* Şu, o.

Al: 1. Pembeye kaçan, nar çiçeği renginde olan, parlak kırmızı. 2. Pembeye kaçan parlak kırmızı renk.

(Ey, beni gül gibi güldüren, eteğini güllerle dolduran [sevgili]! Gülün yüzünü solduran senin şu al yanağın mıdır?)

Şair bu beyitte, sevgilinin güzelliğini gül mazmunu üzerinden överek, onun güzelliğinin doğadaki en güzel ve gözde varlıklara bile üstün geldiğini vurgulamaktadır. Şair beytin ilk mısrasında, gülün kendisine mutluluk verdiğini, sevindirdiğini ve güldürdüğünü dile getirmiştir. İkinci mısradaki ise sevgilinin güzelliğini ve yanağındaki kırmızılığı yine güle benzetmiştir. Ayrıca sevgilinin yanağı o kadar güzel ve kırmızıdır ki, gül gibi güzel bir çiçeğin bile bu güzellik karşısında solduğunu ima etmektedir. Gül, tabiat içerisindeki güzelliği bildirmekte olan bir çiçektir. Ayrıca, sevgilinin güzellik mertebesine yakışan en gözde çiçek güldür.

Şair beyte, “ey sevgili!” hitabıyla başlayarak nida sanatına başvurmuştur. Şair, sevgilinin güzelliğini güle benzeterek teşbih-i belîğ sanatına başvurmuştur. Şair, “Gülün yüzünü solduran senin şu al yanağın mıdır?” ifadesiyle soru sormuş, duygu ve düşüncelerini daha etkili kılmak için istifham sanatına başvurmuştur. Şair, gül gibi güzel bir çiçeğin bile sevgilinin güzelliği karşısında dayanamayıp solduğunu söyleyerek abartıda bulunmuş, mübalağa sanatına başvurmuştur.

3 Ahsende sîmîn gâbgâbı oldur gönüller maflabı

Âb-ı hayâtun meşrebi la'lün şuşağından mıdur

Ahşen: Çok (pek, daha, en) güzel.

Sîm: 1. Gümüş. 2. Gümüşe benzeyen, gümüş taklidi sırma veya maden.

Ğabgab: Çene altındaki ikinci gerdan, çenenin alt kısmı.

Matlab: İstek, istenilen, talep edilen şey, matlup, meram.

Âb-ı hayât: 1. Hayat suyu. 2. İçeni ölümsüzlüğe kavuşturduğuna inanılan efsanevi su.

Meşreb: 1. Huy, mizaç, yaratılış, tabiat, karakter. 2. Yaşayış tarzı, davranış biçimi, yol, gidiş, meslek.

Suşağ: Susayan, susamış.

(Güzellikte gümüşü andıran çene altındaki gerdanı [olan sevgili]... İşte, gönüllerin istediği odur. [Ey sevgili!] Ebedi hayat suyunun yolu [senin] susamış olan kırmızı dudağından mı geçiyor?)

Şair bu beyitte, sevgilinin güzelliğini gümüş gibi parlamakta olan çene altındaki gerdan ve ebedi hayat suyu mazmunlarıyla övmeye çalışmaktadır. Sim, gümüş demektir. Klasik şiirde daha çok renginden dolayı ele alınmaktadır. Sim öncelikle ayı, ay ışıklarını ve hilali ifade etmektedir. Sevgilinin çenesi, bedeni, eli, kolu, yüzü, burnu vs. gibi uzuvları sime benzetilmektedir. Gümüş çekene çimkeş denilmektedir (Pala, 2015: 405).

Gabgab çene altı, çene altında meydana gelen kıvrım, ikinci gerdan anlamına gelmektedir. Klasik şiirde beyaz olması ve saçların zıddı olarak ele alınmaktadır. Elmaya veya turunca benzetilmektedir. Gabgabî, sevgilinin şarabı andıran dudaklarının altında bir meze olur. Çenenin elmaya benzetilmesiyle de alakası bulunmaktadır. Sevgilinin gabgabı gönül ve canlarla doludur. Bazen sihir yapar, bazen de top aynadır (Pala, 2015: 160).

Ab-ı hayat ölmezlik suyu, damlalarıyla sonsuz bir hayat bağışlayan lezzetli ve tatlı su, bengisu. Ab-ı hayat mazmunu, klasik şiirde geniş bir kullanım alanı bulmuştur. Bu mazmun aşkı, manevi neşeyi ve irfanı karşılamaktadır. Şiirlerde, ince ve saf söz olarak kullanılmış olduğu gibi sevgilinin dudaklarında da ab-ı hayat özelliği bulunmaktadır. Sevgilinin dudaklarını çevrelemekte olan ayva tüyleri ise zulûmat ülkesi olarak görülmektedir. Genellikle İskender ve Hızır ile telmih ve tenasüp yoluyla kullanılmaktadır. Bazen şair, kendi şiirini de ab-ı hayata benzetmektedir (Pala, 2015: 3).

Şair beyitte, sevgilinin gümüş gibi parlak olan gerdanını överek bütün gönüllerin, aşıkların isteyip arzuladıkları şeyin bu olduğunu, ayrıca ölümsüzlük ve ebediyet kazandıran ab-ı hayat suyunun da sevgilinin susamış olan kırmızı dudaklarından geçtiğini ifade etmeye çalışmaktadır.

Şair beyitte, sevgilinin gerdanını gümüşe benzeterek teşbih-i belîğ sanatı yapmıştır. İkinci dize de şair, şaşkınlığını ve heyecanını belirtmek için “ey sevgili” ifadesini kullanarak nida sanatına başvurmuştur. Şair, “Ebedi hayat suyunun yolu (senin) susamış olan kırmızı dudağından mı geçiyor?” ifadesiyle şaşkınlığını ifade etmek adına soru sormuş, istifham sanatından yararlanmıştır. Ayrıca şairin, ölümsüzlük suyunun sevgilinin susamış olan kırmızı dudaklarından geçmiş olduğunu söylemesi bir abartı örneğidir, bu yüzden mübalağa sanatı yapılmıştır. “Ahsen, sîm, gabgab, gönül, âb-ı hayât ve la’l” kelimeleri ile tenasüp sanatına başvurulmuştur.

4 Gülse hacil kılur güli niteki saçı sünbülü
Bu kim beğenmez ben kulu kibri demâğından mıdur

Hacil: Mahcup olmuş, küçük düşüp utanmış olan kimse.

Niteki: Misilli, nasıl ki, gibi, nitekim.

Demâğ: Gurur, kibir, büyüklenme.

([O sevgili] gülse gülü utandırır; nitekim onun saçları sümbül gibidir. Bu [sevgili] ki benim gibi bir kulu beğenmez. Acaba [bu durum] onun kibrinden, gururundan mıdır, nedir?)

Şair bu beyitte hem sevgilinin fiziksel özelliklerini hem nazını hem de kibirli, gururlu olan tavrını birlikte vermeye çalışmıştır. Sünbül, sevgilinin saçlarıyla ilgili olarak ele alınmaktadır. Klasik şiirde, adına sıklıkla rastlanılan çiçeklerden birisidir. Sünbül, şekil ve kokusundan dolayı sevgilinin saçlarına benzemektedir. Hatta sevgilinin saçlarını kıskanan sünbül, sevgiliye özenmektedir. Sünbül ile gül, çoğu zaman birlikte bulunmaktadır. Bunun nedeni ise sünbülün saç üzerine, gülün ise yanaklar üzerine dökülmesidir. Şekil olarak kıvrımlı ve dağınık olan sünbül, bazen gölgelik ve süpürge de olabilir. Sünbülün deste deste oluşu ve tazeliği vs. gibi sık sık anılan özelliklerinden biridir. Ayrıca kulak arkasına ve sarık kenarına takılma özelliği de bir hayli yaygındır (Pala, 2015: 414-415).

Şair beyitte, gül ile sünbül mazmunlarını birlikte kullanarak sevgiliye övgüde bulunmuştur. Sevgili öyle güzeldir ki gülümseyince gülün güzelliğini gölgede

bırakmaktadır. Saçları ise siyah, kıvrıkcık ve hoş kokuludur. Bu söylemlerden sonra şair, “böyle güzelliklere sahip olan sevgili, benim gibi bir kulu, âşığı beğenmez. Acaba bu durum onun kibriden, gururundan mıdır, nedir?” ifadesiyle sitem edip kırınlığını da belli etmektedir.

Şair beyitte, sevgilinin saçlarını sünbüle benzeterek teşbih-i belîğ sanatına başvurmuştur. Gülün, sevgilinin güzelliği karşısında utanmış olması, insana özgü özelliklerin güle yüklenmiş olmasındandır, burada teşhis sanatı yapılmıştır. Şair, sevgiliye olan hayranlığını ve kırınlığını soru yoluyla ifade etmeye çalışarak istifham sanatına başvurmuştur. Ayrıca bu soru cümlesinde, sevgilinin kendisini beğenmeyişinin sebebini bilmezlikten gelen şair, daha sonra gururdan ve kibirden olduğunu ima ederek tecahül-i arif sanatı yapmıştır. “Hâcil, gül, sünbül, kibir ve dimâğ” kelimeleri ile tenasüp sanatına başvurulmuştur.

5 Yürürse keklik-veş seker hem cilve-i tāvus ider
Gönlüm kuşu bî-bāl ü per zülfi tuzağından mıdur

Keklik-veş: Keklik gibi.

Bî-bāl ü per: Kolsuz ve kanatsız.

Zülf: Yüzün iki tarafından sarkan saç lülesi.

([Sevgili] yürürse keklik gibi sekerek yürür, hem de tavus kuşu gibi cilve yapar. Acaba gönül kuşumun kolsuz ve kanatsız kalması saçlarının tuzağından mıdır, nedir?)

Şair bu beyitte, sevgilinin güzelliğini, cazibesini ve yürüyüşünü mazmunlarla zarif bir şekilde dile getirerek, kendi aşk hâlini de ifade etmeye çalışmaktadır. Keklik, bir ay kuşu olarak genellikle doğan, şahin, şahbaz vs. gibi kuşlarla birlikte anılmaktadır. Klasik şiirde sevgili, sesinin ve gövdesinin güzelliğiyle keklige benzetilmektedir. Sesi ve gövdesinin güzelliğiyle söz konusu edilen keklikler “kebk-i deri” olarak ifade edilmektedir (Pala, 2015: 264).

Tavus kuşu çok güzel bir kuş olmasına rağmen dertli bir kuştur. Güzel endamıyla yürüyen tavus kuşunun gözleri ayaklarına takılınca ayaklarının çirkinliğinden dolayı üzülüp ah edermiş. Ayrıca tavusun sesi de çirkin olup çıkarmış olduğu ses ve ötüşü “ah” kelimesidir. Tavusun bunları yaşamasının nedeni ise çok gururlu olmasındanmış. Allah, tavusun gururunu kırmak için sesini ve ayaklarını çirkin yaratmış. Bir efsaneye göre tavus, cennette yaşamakta olan bir kuş iken şeytanın

cennete girmesine neden olmuş ve Âdem ile Havvâ'nın yasak olan meyveyi yemelerinden sonra tavus cennetten çıkarılmıştır. Cennette yaşar iken ayakları güzel olan tavusa Allah “her yanın güzel ve süslü olsun, fakat ayakların çıplak kalsın; ayaklarını görünce eski halini ve cenneti hatırlayıp “ah et” diye buyurmuş ve daha sonra tavus kuşunu Babil’e indirip ayaklarını çıplak eylemiştir. Bu yüzden tavus her “âh” edişinde cenneti hatırlamaktadır.

Bilindiği üzere tavus kuşunun tüyleri göz desenlidir. Bundan dolayı tavus ile göz çoğu zaman birlikte bulunmaktadır. Cebrail meleği için “Tâvûs-ı Sidre” sıfatı kullanılmaktadır. Klasik şiirde tavus rengarenk oluşu, açılması, salınışı ve gezip tozması vs. gibi yönlerinden dolayı sevgiliyle arasında bağlantı kurulmaktadır (Pala, 2015: 443).

Saç, klasik şiirde en çok kullanılmakta olan güzellik unsuru olarak sayılabilir. Zülf, mû, gîsû gibi adlarla birçok yönden ele alınan saç, çok fazla mecaz ve teşbihlere konu olmuştur. Şekli, rengi, kokusu vs. gibi özelliklerinden dolayı birçok şiire anlam vermektedir. Saç düzensiz, perişan, uzun, dağınık vs. gibi durumlarından dolayı âşışın aklını başından alır, esir ve perişan eder. Ondaki koku bazen dışarıdan bazen de kendisinden gelir. Anber ve misk bile sevgilinin saçları kadar güzel kokamaz. Sevgilinin bu güzel kokusunu rüzgâr alıp aşığa götürmektedir. Saçın rengi her daim siyahtır ve asla başka bir renk olamaz. Geleneğe göre her ne kadar saç örgülü, ferace veya fes altında gizli; kızıl, sarışın vs. gibi renklerde olsa bile divan şiiri onu her daim siyah ve dağınık görüp göstermektedir (Pala, 2015: 384).

Şair beytinde, sevgilinin keklik gibi sekerek yürüdüğünü, bu yürüyüşün de tavus kuşunun yürüyüşü gibi nazlı, cilveli ve gösterişli olduğunu belirtmeye çalışmış, gönül kuşunun kanatsız ve çaresiz kalmasının sebebi olarak da sevgilinin saçlarının tuzak kurmuş olduğunu ima etmeye çalışmıştır. Şair beyitte saç, siyahlığı ve uzun oluşuyla bir tuzakmış gibi betimleyerek, gönül kuşunu bu tuzağa kaptırmasıyla çaresiz kaldığını ve özgürlüğünü yitirmiş olduğunu ifade etmeye çalışmıştır.

Beyitte, sevgilinin yürüyüşü keklige, cilveli olması da tavus kuşuna benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. Şair, “Acaba gönül kuşumun kolsuz kanatsız kalması saçlarının tuzağından mıdır?” ifadesiyle hem merak hem de sitem barındıran bir soru sorarak istifham sanatına başvurmuştur. “Keklik, tâvûs, gönül ve

zülfi” kelimeleri belli bir uyum içinde kullanıldığından tenasüp sanatına başvurulmuştur.

6 Özi melek midür şoyı kim halka benzemez huyı
Bu i‘tidâliyle boyı tûbâ budagından mıdur

Öz: 1. Hakiki, gerçek, has. 2. İçine yabancı bir unsur karışmamış olan, saf, arı, hâlis.
İ‘tidâl: 1. Ne çok fazla ne çok az, aşırı olmama, tam gerektiği kadar olma, ölçülülük.
2. Şiddet ve heyecandan uzak olup mülayim olma, yumuşak ve yavaş olma, yumuşaklık, yavaşlık.
Tûbâ: Cennette bulunup bütün cennete gölge saldığına inanılan, kökü yukarıda, dalları aşağıda olan büyük ağaç.
Budag: İnce dal, dal, filiz.

([Sevgilinin] kendisi melek midir, nedir? Çünkü onun soyu-huyu insanlara benzemez. Bu boyunun ölçülü güzelliğiyle tuba ağacının dalından mıdır, nedir?)

Şair bu beyitte, sevgiliyi insan üstü bir varlık olarak tasvir edip hayranlığını dile getirmeye çalışmaktadır. Melek, nurdan yarılmış olan varlıklardır. Cinsiyetleri yoktur, dişi veya erkek değildirler. Meleklerin halleri başka yaratılmışlara benzememektedir. Bunlar uyumazlar, yemezler ve içmezler. İlahinin vermiş olduğu emirleri yerine getirmekten sorumludurlar. Allah meleklerle kudret vermiştir. Melekler daima zikir ve tesbih içindedirler. Bunların içinden; Cebrail, Azrail, İsrafil ve Mikail büyük melek olarak bilinmektedirler. Münker-Nekir, Kirâmen kâtibin, Rıdvân da diğer meleklerden ayrı ve üstünlerdir. Klasik şiirde birçok yönleriyle ele alınmakta olan melekler en çok sevgiliye benzetilmişlerdir. Melek simalı, melek huyli sevgiliyi melekler överler. Melekler sevgilinin saçlarını ve kirpiklerini eşiğine süpürge yaparlar, sevgilinin bulunduğu yeri tavaf yaparlar vs. Bazen şair de kendisini meleklerle benzetmektedir. Sanki melekler onun söylediklerin alkış tutar, duasına da âmin derler (Pala, 2015: 303).

Tûbâ, Sidre’de bulunmakta olan ve kökü yukarıda, dalları aşağıda olup bütün cenneti gölgeleyen ilahi bir ağaçtır. Çok lezzetli meyveleri vardır. Ve bunlar her yudumunda ve her çiğnemesinde başka lezzetler veren meyvelerdir. Bir rivayete göre gövdesi sarı altın, dalları kırmızı mercan, yaprakları yeşil zümrüt ve meyveleri şeker gibi güzel olan Tuba ağacında her insanın bir yaprağı varmış. İnsan öldüğü zaman ona ait olan bu yaprağı da yere düşürmüş. Yaprak yere düştüğünde başka bir yaprağa değer

ve yaprağına değdiği kişinin kulağı çınlarmış. Böylece kulağı çınlayan kişi ölümü hatırlayıp tövbe edermiş. Kulağı çınlayan kişinin “galiba birisi beni andı” demesi bu durumdan dolayıymış. Klasik şiirde Tuba ağacı, boyu ve gölgesinden dolayı anılmaktadır. Sevgilinin boyu Tuba ağacına benzetilmektedir (Pala, 2015: 459).

Şair beytinde, sevgiliyi masumiyet ve güzelliği bakımından meleğe benzeterek, huyu ve soyundan dolayı sıradan insanlara benzemediğini ima etmeye çalışmaktadır. Sevgili hem güzelliği hem masumiyeti hem de ahlak bakımından farklı ve üstün görülmektedir. Sevgilinin endamını ve boyunu düzgün ve ölçülü olarak tasvir eden şair, “güzelliğiyle tuba ağacının dalından mıdır, nedir?” ifadesiyle şaşkınlığını ve hayranlığını dile getirmektedir. Şair, sevgilinin güzelliğini melek ve Tuba ağacı gibi dini ve mitolojik unsurlarla tasvir ederek, sevgiliyi yeryüzüne ait bir varlık olmaktan çıkarmaktadır.

Şair beyitte, sevgiliyi meleğe, boyunu da Tuba ağacına benzeterek teşbih-i belîğ sanatı yapmıştır. Şair, “kendisi melek midir, nedir?” ile “bu boyunun ölçülü güzelliğiyle tuba ağacının dalından mıdır, nedir?” ifadeleriyle şaşkınlığını ve merakını dile getirmek için soru sormuş, istifham sanatı yapmıştır. “Melek, soy, boy ve tuba” kelimeleri belli bir uyum içinde kullanıldığından tenasüp sanatına başvurulmuştur.

7 Dehhânî tağlar aşduğı miñnet denizin geçdügi
Ferhâd-veş kan içdügi şîrîn tudağından mıdur

Miñnet: 1. Ezîyet, zorluk, sıkıntı, meşakkat, zahmet. 2. Dert, keder, elem, üzüntü, ıstırap, gam. 3. Afet, bela, musibet.
Ferhâd-veş: Ferhat gibi.

(Dehhânî'nin dağları aşmasının, ıstırap denizini geçmesinin ve Ferhat gibi kanlar içmesinin sebebi [sevgilinin] şîrîn dudağından mıdır, nedir)

Bu beyitte şair, sevgilisi yüzünden çekmiş olduğu acıyı, çileyi Ferhâd'ın efsanevi mücadelesine benzetmektedir. Şair, sevgilinin dudağını da çekmiş olduğu acıların ve cefaların kaynağı olarak görmektedir. Ferhat, Ferhâd ile Şîrîn adlı hikâyede geçen erkek kahramandır. Ferhâd, İran padişahı olan Hüsrev'in sevgilisi Şîrîn'e âşıktır. Şîrîn'e olan arzusu ve sevgisi üzerine Ferhâd'dan, Bî-sütûn adlı bir dağı delmesi istenmiştir. Çünkü Ferhâd bir mimar ve mühendistir. Ferhâd klasik şiirde, sevgilisine kavuşmak için gerçekleşmesi güç ve zorlu işleri göze alan âşığı temsil etmektedir.

Ferhâd, daha çok Şîrîn ve Hüsrev ile anılmaktadır. Bazen Mecnûn ile karşılaştırılmaktadır (Pala, 2015: 152).

Şair beyitte, “şirin dudağından mıdır, nedir?” ifadesiyle bizlere, şirin diye kastetmiş olduğu kelimenin tatlılık değil de hikâyede geçen Şîrîn’in kendisi olduğunu düşündürmektedir. Çünkü, şirin kelimesinin tatlılıkla ilgili olan anlamlarından faydalanılarak daha çok “dehân” (ağız) kelimesiyle birlikte kullanımı bir hayli yaygındır. Önemli olan başka bir hususta hikâyede geçmekte olan isimlerin daha çok tevriye özelliği oluşturmalarıdır. Şirin, “tatlı” anlamıyla sevgilinin ağzı, dudağı ve sözü ile bazen aşığın canını karşılamaktadır (Pala, 2015: 153).

Şair bu beyitte, kendisinden bahsederek Ferhâd ile kendisinin aynı sıkıntılardan geçmiş olduğunu ima etmeye çalışmaktadır. Ferhâd, hikâyede gerçekten dağları aşmıştır. Fakat burada şair, zorlukları ve engelleri aşmaktan bahsetmektedir. Şairin belirtmiş olduğu mihnet denizi; sıkıntı, üzüntü ve çile anlamında kullanılmıştır. Şair, “Ferhâd gibi kanlar içmesinin sebebi (sevgilinin) şirin dudağından mıdır, nedir?” ifadesiyle, kendisinin de Ferhâd gibi kanlar içmesinin yani canını dişine takıp ağır acılara katlanmasının sebebini sevgilinin şirin dudağına bağlamaktadır.

Şair beyitte, Ferhâd ile Şîrîn hikâyesine gönderme yapmış, telmih sanatına başvurmuştur. Beyitte geçen şîrîn kelimesi hem “tatlı” anlamında hem de hikâyedeki kadın kahraman “Şîrîn” anlamında kullanıldığından tevriye sanatı yapılmıştır. Şair beyitte dağları aşmak, mihnet denizini geçmek ve kan içmek gibi ifadelerle mübalağa sanatına başvurmuştur. Şair beyitte şaşkınlığını ve merakını dile getirmek için soru sormuş, istifham ve tecahül-i ârif sanatına müracaat etmiştir. “Tağ, mihnet, deniz, Ferhâd, kan ve şîrîn” kelimeleri arasında tenasüp vardır.

GAZEL 5

- 1 Ger kılsa yâr derdüme dermân yiri-durur
Ya itse müşkil işümi âsân yiri-durur
- 2 Şol itdügi cefâlarına uşanubanın
İnşâfa gelse olsa peşîmân yiri-durur
- 3 Yiri-durur ki ben kûluna merhamet kıla
‘Adl eyleye ra‘iyyete sultân yiri-durur
- 4 Bir cân nedür ki yolına kurbân kılam anuñ
Biñ cânum olsa yolına kurbân yiri-durur
- 5 Hecrinde gözlerüm yaşı bu resme kim aķar
Yir yüzini dutar-ısa tûfân yiri-durur
- 6 Çün hâtırımı cem‘ idemezem bu derd-ile
Kıomazsa bini şöyle perîşân yiri-durur
- 7 Dehhânî yâr içün çekegör kahr-ı düşmeni
Ka‘be sevene zaķm-ı muğaylân yiri-durur

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Mef‘ûlü / Fâ‘ilâtü / Mefâ‘ilü / Fâ‘ilün
Redif	yiri durur
Kafiye	ân: “n” revî, “â” ridf: kafiye-i mürdefe
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea-fa-ga
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 7

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 Ger kılsa yâr derdüme dermân yiri-durur
Ya itse müşkil işümi âsân yiri-durur

Müşkil: 1. Güç, çetin. 2. Çözüme kavuşturulması, halledilmesi güç olan mesele veya iş, güçlük, zorluk.

Âsân: Kolay.

(Eğer sevgili derdime deva olursa ona yakışan budur ya da zor işimi kolaylaştırırsa ona yakışan budur.)

Şair bu beyitte sevgilinin yüceliğini, kudretini ve konumunu belirtmeye çalışmıştır. Klasik şiirde sevgili; acı ve ızdırap verici olarak kabul edilir. Sevgilinin vermiş olduğu acı, zulüm ve ızdırap sınırları fazlaca zorlar. Sevgilinin gönlü taş gibidir, âşığa hiçbir zaman yâr olmaz, onun vuslatı yoktur. Âşığın ağlayıp sızlaması sevgiliye tesir etmez; sevgili merhametsizdir, vermiş olduğu sözleri tutmaz. Aynı zamanda sevgili can bağışlayan ve hayat verendir (Pala, 2015, 402).

Şair, sevgilinin derdine deva olması ve zor işlerini kolaylaştırmasını dile getirerek aslında burada sadece sevgiliyi güzelliğiyle değil aynı zamanda çekmiş olduğu bu dert ve sıkıntılara, gönül yarasına ve aşk acısına derman olabilecek, zorlu hayatını kolaylaştırabilecek derecede güçlü, etkili ve layık olan biri olarak görüp tasvir eder. Başka bir açıdan şair, burada sevgilinin kudretinin ve yüceliğinin farkında olup sevgilinin kendisine yapacağı yardıma muhtaç olduğunu söylemektedir. Çünkü bu sıkıntıları giderebilecek tek kişinin sevgili olduğunun farkındadır ve sevgiliden bunu beklediğini belirtmektedir.

Klasik şiirde çok anlamlı bir anlam tabakası vardır. Şair, beşerî aşkın yanında ilahî (tasavvufî) aşk anlayışını da üstü kapalı olarak hissettirir. Buradaki yâr “Allah”tır, yani beşerî sevgilinin görüntüsünün arkasında ilahî sevgili gizlidir. Buradaki aşk da kulun Allah’a olan sevgisidir yani ilahî aşktır. Şair ilk dizede Allah’tan derdine derman istemektedir. Çünkü rahmet sahibi olan ve ayrılık acısını dindirecek olan yalnızca Allah’tır ve bu sadece O’na yakışır. İlk dizede bahsedilen dert, insan ruhunun ilahî aşktan yani Allah’tan ayrı kalışından doğan hicrandır. Tasavvufta dert bir nimet olarak görülür. Çünkü insanın ruhunda dert olmadan arayış tutkusu olmaz. İlahî aşk olmadan ruhta yanma olmaz ve insanda Allah’a kavuşma arzusu doğmaz. Buradaki derman ise Allah’a kavuşmadır; kalbin sükûnet bulması, ilahî aşkın kalbi kuşatması ruhun nefisten arınmasıdır. Şair ikinci dizede sevgiliden zor işini kolaylaştırmasını istemiştir. Buradaki zor işten kasıt nefis olmalıdır. Çünkü kulun insan-ı kâmil veya ârif kimse mertebesine ulaşılabilmesi için daima nefisle mücadele etmesi gerekir. Nefisle mücadele zorludur ve bunun için Allah’tan kolaylık istenir. Şairin burada belirtmeye çalıştığı da budur.

Şair; duygularını dile getirirken “dert, dermân” ve “müşkil, âsân” kelimeleri arasında tezattan yararlanmışır. Ayrıca “dert, derman, müşkil ve âsân” kelimeleri ile leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp sanatına müracaat edilmiştir.

2 Şol itdüği cefâlarına uşanubanın
İnsâfa gelse olsa peşîmân yiri-durur

Cefâ: Sıkıntı, eziyet, cevr, ezâ.

İnsâf: Nefse değil vicdana uyararak adaletli bir şekilde hareket etme, Hakka ve adâlete uygun davranış, merhametli davranma.

Peşîmân: Pişman, pişman kelimesinin eski metinlerde kullanılan asıl şekli.

([Sevgilinin] şu ettiği eziyetlerinden dolayı usandım, eğer [sevgili] pişman olup vicdana gelirse ona yakışacak olan budur.)

Şair, sevgiliye olan aşkından ötürü çektiği sıkıntılardan bıkip usandığından bahsederek sitem etmiştir. Sevgilinin yaptığı bu eziyetlerden dolayı pişman olup vicdana gelmesini istemektedir. Çünkü şaire göre sevgiliye yakışacak olanın budur. Klasik şiirde aşk, âşığın birçok belâya ve zorluğa düşmesine sebep olur, âşığa acı çektirir, uykusunu kaçıır, âşığın kanlı gözyaşı dökmesine sebep olur, yüreğini yaralayıp parçalar, âşığın belini büküp ah çektirir, âşığın bedenini, ruhunu zehirler ve onu deli divane eder (Poyraz, 2014: 253).

Çektiği eziyetlerden dolayı bıkip içi yanan âşık, sevgiliyi çekmiş olduğu acısını dindirmek için ister. Sevgiliye, “gel de bu dertten beni kurtar” demektedir. Bu aşamada âşık en çok da “bûlbûl”e benzetilir. Çünkü bûlbûl daima şikâyet eden, sırrını dünyaya ifşa eden lafazan bir âşıktır. (Kurnaz, 2013: 60). Şair de burada sırrını âleme ifşa edip sevgilinin vicdana gelmesini bekler. Çünkü burada âşık birikmiş olan duygulara yönelmektedir. İçten içe bir bekleyiş içerisinde olan şair artık bir yorgunluk içerisine girmiş ve bitkin bir haldedir. Âşık bu durumdan oldukça yorulmuş, gücü tükenmiş gibidir ama yine de tamamen sevgiliden kopmuş değildir. Buradaki söyleyiş hem bir kırgınlık hem de hâlâ sevgiliye değer verme hali niteliğindedir.

Şair burada sevgiliye; “senin bana yaşattığın acılara, dertlere çok sabrettim, çok dayanmaya çalıştım ama artık fazlaca yoruldum. Yaptığın zulümlerden usanmış olmama rağmen bunlar sana olan sevgimi hâlâ bitirmedi ama artık yetti. Eğer merhametli olup yaptıklarına pişman olursan senin yüceliğine bunları yapmak yakışır” demektedir.

Bu beyitte “cefâ, insâf, usanuban ve peşîmân” kelimeleri tenasüp sanatına başvurulmuştur.

3 Yiri-durur ki ben kûluna merhamet kıla

‘Adl eyleye ra‘iyyete sultân yiri-durur

‘Adl: Adâlet, doğruluk, hakkâniyet, tarafsızlık.

Ra‘iyyet: Devlet tarafından korunan, vergi veren, bir hükümdarın yönetimi altında olan halk.

([Sevgili], benim gibi bir kula merhamet etmeli ki ona yakışacak olan budur. [Sevgili] adalet ile halkını yöneten bir sultan olmalı ki ona yakışacak olan budur.)

Şair burada, kendisini merhamet edilmesi gereken bir kul, sevgiliyi de halkını adaletle yönetmesi gereken bir sultan olarak tasvir etmiştir. Bu, klasik şiirde sıklıkla kullanılan klasik bir söyleyiş kalıbıdır. Burada kul, sultanın merhametine ve adaletine sığınmıştır. Âşık da sevgilinin şefkatine, ilgisine ve lütfuna muhtaçtır.

Şair, şiirlerinde padişahı, sultanı veya vezirleri överken onların en yüce nitelikleri arasında adaletli, merhametli olmalarını ve hak yememelerini sayar. Padişah, Zıllullâh yani Allah’ın yeryüzündeki gölgesi olarak görülür ve Halîfetullah yani Allah’ın temsilcisi olarak kabul edilir. Bu yüzden padişah Allah’ın rızası doğrultusunda hareket edip O’nun namına yakışacak şekilde idarecilik yapar. Böylelikle halk kendini güvende hisseder (Karataş, 2013: 62).

Klasik şiirde aşk, beşerî aşktan ilahî aşka doğru gelişir, çoğu zaman iki aşkta yan yana veya iç içe anlatılır (Kurnaz, 2013: 36). Tasavvufî açıdan şairin bu beytine baktığımızda, âşık sevgiliden yani Allah’tan merhamet etmesini istemektedir. Benim gibi bir kula derken şair burada sevgili karşısındaki acizliğini göstermektedir. Âşık sevgili karşısında her zaman aciz ve çaresizlik içerisinde, bu yüzden âşık sevgilinin kapısında af dilemekte ve ondan lütuf beklemektedir. Burada âşık sevgilinin merhametine umut bağlayarak, sevgilinin kendisine merhametle muamele ettiğinde, bunun onun şanına ve yüceliğine yakışacağını belirtmiştir.

Beyitte “ben” sözü ile âşık, “sultân” sözü ile sevgili kastedilmiş, açık istiare yapılmıştır. İlk mısradaki geçen “ben, kul, merhamet” ile ikinci mısradaki “adl, ra‘iyyet, sultan” sözleri arasında leff ü neşr ve tenasüp bulunmaktadır. Beyitte “yiri-durur” sözleri tekrar edilmiştir.

- 4 Bir cân nedür ki yolına qurbân kılam anuñ
Biñ cānum olsa yolına qurbân yiri-durur

(Bir can nedir ki onun [sevgilinin] yoluna kurban edeyim? Bin canım olsa yoluna kurban ederim, ona layık olan budur.)

Klasik şiirde âşık, sevgilisi uğruna canını verecek kadar cömerttir (Pala, 2015: 37). Aşk yolunda ve sevgili uğruna “canını feda etmek” motifi klasik edebiyatın en yüce ve en özlü ifadelerinden birisi olmakla beraber özellikle tasavvuf şiirinde ve klasik şiirde kullanılan çok güçlü bir temadır. Burada şair, sadece sevgiliye duymuş olduğu derin bağlılığını ifade etmekle kalmaz; ayrıca sevgilinin gözündeki değersizliğini, sevgiliye duymuş olduğu aşkın kutsallığını, sevgilinin yüceliğini ve sevgiliye olan tam teslimiyetini ifade etmiştir.

Şair için sevgili uğruna vereceği canı değersizdir, sevgiliye öyle bir aşkla bağlıdır ki bin canı dahi olsa seve seve vermeye hazırdır, çünkü sevgili buna layıktır. Klasik şiirde sevgili uğruna can vermek âşığın şanındandır. Âşıklık, âşığın en çok sevdiği şeylerden vazgeçebilmesi durumudur. Âşık, yemeden içmeden, uykusundan, malından mülkünden, şan ve şöhretinden ve en önemlisi en mukaddes varlığı olan canından vazgeçip sevgiliye, tamam şimdi oldu, dedirtebiliyorsa işte o zaman âşıklık rütbesine varmış demektir (Kurnaz, 2013: 63).

Şairin bu beytini tasavvufî açıdan yorumladığımızda daha derin bir anlam kazandığını görürüz. Şair burada Hakk’a tam bir teslimiyet içerisindedir. İlk dizede “bir can nedir ki” ifadesini kullanan şair, ikinci dizede “bin canım olsa yoluna kurban ederim” diyerek tam bir teslimiyet içinde olduğunu ve Allah yolunda her şeyinden vazgeçebileceğini dile getirmiştir. Âşık, canın sahibinin zaten Allah olduğunu bilir ve O’na ait olanı geri vermeye hazırdır.

Şair ilk dizede “Bir can nedir ki onun yoluna kurban edeyim?” diyerek soru sorma yoluyla dikkati üzerine çekmeye çalışmış istifham ve tecâhül-i ârif sanatlarına başvurmuştur. “Yolına kurban, cân” ifadeleri iki defa kullanılarak tekrar sanatına başvurulmuştur. İkinci dizede, bin canım olsa yoluna kurban ederim, diyerek mübalağa yapmıştır. “Bir-bin” sözleri, azlık-çok bakımından zıtlık anlamı taşımaktadır. “Can, kurban, kıl, yol” kelimeleri arasında tenasüp vardır.

5 Hecrinde gözlerüm yaşı bu resme kim açar
 Yir yüzini dutar-ısa tûfân yiri-durur

Hecr: Ayrılık.

Tûfân: 1. Nuh Peygamber zamanında dünyayı kaplayıp çok şiddetli şekilde yağan yağmur. 2. Fırtına, çok şiddetli yağmur.

([Ey sevgili!] Senin ayrılığınla gözlerimin yaşı bu kadar akar ki (bu nedenle) yeryüzünü tufan tutarsa yeridir.)

Klasik şiirde âşık, her daim ayrılık, fîrkatle yüz yüzedir ve hicran acısı çekmektedir. Âşığın çekmiş olduğu acının ve kederin en önemli sebebi, sevgiliye duyduğu hasrettir. Âşığın bu acılardan kurtulması ve sevgiliye kavuşması pek de mümkün değildir. Tek isteği ve amacı sevgilisine kavuşmak olan âşık, bunu bir türlü başaramaz (Çeltik, 2010: 136).

Şair, birinci dizesinde sevgiliden uzak kaldığı için acılar çektiğini dile getirmiş, gözyaşlarının durmadığını ifade etmiştir. İkinci dizede ise şair, çektiği acıyı dile getirmekle beraber sevgilinin yüceliğini de ifade etmektedir. Sevgili o kadar yücedir ki onun ayrılığı karşısında döktüğü gözyaşları tufan oluşturmaktadır. Sevgilinin yüceliği ve eşsizliğine şair, döktüğü gözyaşlarının bir tufan oluşturursa layık olacağını söylemiştir.

Şair, sevgilinin ayrılığıyla döktüğü gözyaşının bir tufan oluşturacak derecede olduğunu ifade ederek mübalağa yapmış, tufan hadisesine de telmihte bulunmuştur. Ayrıca gözyaşları tufana benzetilerek teşbih-i belîğ yapılmıştır. “Hecr, göz, yaş, yir yüzi ve tûfân” kelimeleri arasında tenasüp vardır.

6 Çün hâtırımı cem‘ idemez bu derd-ile
Komazsa beni şöyle perîşân yiri-durur

Hâtır: 1. Düşünme, hâfıza, zihin, akılda tutma yeteneği. 2. Gönül, his, duygu. 3. İtibar. Cem‘: 1. Meclis, topluluk, cemiyet. 2. Bir araya gelme, getirilme, toplama, toplanma.

(Çünkü bu dert ile zihnimi toparlayamam; [sevgili] beni şöyle perişan edip bırakmazsa da yine ona yakışacak olan budur.)

Şair bu beyitte, sevgilinin ayrılığıyla nasıl bir hâle düştüğünü belirtmeye çalışmaktadır. Sevgilinin kendisine yaşatmış olduğu acı ve eziyet sebebiyle gönlünü, düşüncelerini toparlayamamaktan yakınmaktadır. Klasik şiirde âşık, sevgilisinden bir an olsun ayrı kalmak istemez. Âşık, sevgiliden ayrı düştüğü an canı yanmaya başlar, kalbi paramparça olur. Bu yüzden âşık, içine düşmüş olduğu bu derdin büyüklüğüyle

zihnini toparlayamaz, aklı her daim sevgilide olduğu için düşüncelerini bir araya getiremez. Aşkın, özlemin, verdiği acı âşığı darmadağın eder.

Beytin ilk mısrasında şair, bir sitem etmesine rağmen ikinci dizede sevgilinin onu koymuş olduğu bu hâlden şikayetçi değilmiş gibi görünür. Sevgilinin âşığa zulmetmesi dahi kendisiyle ilgilendiğine dair bir işarettir. Bu acıklı hâlden kurtulmazsa bile âşık için sorun olmayacaktır, çünkü şair bunun sevgiliye yakıştığını söylemektedir. Klasik şiirde aşk acısı ve âşığın bu durumu kabullenışı sıklıkla karşılaştığımız bir durumdur. Çünkü klasik şiirinde aşk acısı ve melal bir yücelik işaretidir.

Beyitte “hâtır, cem’, dert ve perîşân” kelimeleri arasında tenasüp vardır.

7 Dehhânî yâr için çekegör qahr-ı düşmeni
Ka‘be sevene zaḥm-ı muḡaylân yiri-durur

Qahr: 1. İnsanın içine işleyen derin keder, üzüntü, sıkıntı. 2. Perişan etme, galip gelip ezme, mahv ve helâk etme.

Ka‘be: Bütün Müslümanların kiblesi ve ziyaret yeri olan Mekke şehrindeki mukaddes bina, Beytullah.

Zaḥm: Yara.

Muḡaylân: Deve dikenini.

(Ey Dehhânî, sevgili uğruna düşmanın eziyetini çekmeye bak! Çünkü Kâbe’yi seven kimseye ona giderken ayağına batan deve dikenini bile hoş gelir.)

Klasik şiirde âşık, sevgilisinden başka ağyar, felek, zaman, talih vb.den de eziyet, cefa gören kişidir. Bu eziyetler yüzünden âşığın gözüne uyku girmez, sabahlara kadar ağlar. Âşık yaralanır, hastalanır, kan yutar, deniz gibi coşar, oyuncak gibi oynanır, aklını yitirir (Pala, 2015: 37). Şair bu beyitte, klasik şiirde sıklıkla karşılaşılan “aşk uğruna acıya, eziyete razı olma, sevgiliye kavuşmak uğruna bütün zorluklara katlanma” temasına değinmektedir. Şair kendisine seslenerek, gerçek bir aşk yolculuğunun sabır, fedakârlık, eziyet ve mücadeleden geçtiğini söylemektedir. Bu yüzden, sevgili uğruna düşmanın eziyetine dahi rıza göstermek gerektiği belirtilmiştir.

Klasik şiirde sevgili en önemli tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Sevgili, beşerî bir aşkın ana ögesi olarak karşımıza çıkmakla beraber ilahî aşkın, sevginin bir ürünü olarak Allah ile yekpare olmuş bir şekilde karşımıza çıkar. Bu bağlamda sevgilinin bulunmuş olduğu mahalle, yer, mekân âşıklar için çok önemli bir yere sahiptir. Bu yüzden sevgilinin bulunduğu mekânın Kâbe’ye benzetilmiş olması hem sevgiliye

verilmiş olan değeri hem de Kâbe'nin İslam dini için önemini göstergesidir (Sönmez, 2021: 952). Klasik şiirde aşk, sevgi, kavuşma, güzellik gibi unsunlar için Kâbe adı çokça kullanılır. Tenasüp yoluyla sevgilinin yüzü ve bulunduğu mekân, mahalle Kabe'ye benzetilir. Âşık sevgilinin mahallesinde dolaşmakla Kâbe'yi tavaf etmiş gibi olur (Pala, 2015: 245).

Klasik şiirde muğaylana az rastlanır. Muğaylan, değersiz bir çöl bitkisi olarak dikkat çeker. Bu yönüyle âşık, gam, bela, kirpik ve dünya gibi unsurlarla ilişkilendirilmiştir (Bayram, 2007: 7). Klasik şiirde aşkın ve sevgili ile âşık arasında olan ilişkiden dolayı ortaya çıkan “ayrılık, gam, sıkıntı, bela, eziyet, hasret, incinme, ümitsizlik, fakirlik, inkâr, zehir ve sitem...” gibi olumsuz kavram ve olguların doğrudan dikenle ilişkilendirilip sembolize edildiği görülür (Özerol, 2020: 28).

Muğaylan bitkisi kurak yerlerde yetişen bir çöl bitkisi olarak bilinir. Bu yüzden divan şiirlerinde sevgiliye ulaşmanın zorluğu olarak sembolize edilen bir kavram olarak kullanılmıştır. Kâbe-muğaylan ilişkisine baktığımızda “Kâbe” sevgilinin bulunmuş olduğu mekân olarak kabul edilirken “muğaylan” ise bu mekâna ulaşmak için göze alınan acı, eziyet, cefa olarak kabul edilir. Bu nedenle şairin sevgiliye ulaşmak ve kavuşmak için düşmanların eziyetine katlanmayı kutsal kabul ettiğini göstermektedir.

Tasavvufi açıdan bakıldığında, sevgilinin burada Allah, düşmanın nefis, Kâbe'nin sevgiliye ulaşmak için varılması gereken son nokta ve muğaylanın ise nefsi terbiye için çekilen çile olarak sembolize edildiğini söylenebilir.

Sevgili Kâbe'ye benzetilerek (yâr-Ka'be) teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. İlk mısradaki “Dehhânî, yâr, kahr-ı düşmen” ile ikinci mısradaki “Kâbe, seven, zahm-ı muğaylan” kelimeleri arasında leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp sanatı bulunmaktadır. Şair, mahlasını söyleyerek tecrit sanatına da müracaat etmiştir.

GAZEL 6

- 1 H  z  n irişdi gel  n ‘işret-i   z  n idelüm
  menlere gir  ben bir zam  n fiġ  n idelüm
- 2 Eger kesildise ırmaġ içinde   b-ı rev  n
Bu   şm   şmesini ırmaġa rev  n idelüm
- 3     yapraġu   yüzini za‘fer  ni kıldı   z  n
  ızıl mey-ile be  iz s  zın erġav  n idelüm
- 4 Ved  ‘-ı b  ġ idüben şöyle uralum   hı
Ki ayva be  zini oddan     za‘fer  n idelüm
- 5 H  ber virelüm en  ra ki yandı budaġlar
Bu d  ġ ile i ini d  ne d  ne   an idelüm
- 6 ş  raruban   amu yaprak bigi   ara yirde
Nih  n yatur   anı göz kim sağa ‘ay  n idelüm
- 7   anı ş  lar ki sağa dirler-idi Dehh  n  
Oturmaġıl t  rugel ‘azm-i b  st  n idelüm

A. şekil Bakımından İnceleme

Nazım şekli / Türü	Gazel / Rind��ne Gazel (S��k��-n��me)
Vezni	Mef��‘ilün / Fe‘il��t��n / Mef��‘ilün / Fe‘ilün
Redif	��del��m
Kafiye	��n: “n” rev��, “��” ridf: kafiye-i mürdefe
Kafiye şeması	aa-ba-ca-da-ea-fa-ga
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 7

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 H  z  n irişdi gel  n ‘işret-i   z  n idelüm
  menlere gir  ben bir zam  n fiġ  n idelüm

H  z  n: Sonbahar, göz.

‘işret: İçki, içki içme.

Fiġ  n: İztırapla baġırma, feryat, haykırma.

(Sonbahar geldi; gelin, sonbaharın hüznüyle bir neşe meclisi kuralım.
  ayırlara giderek bir süre birlikte feryat edip aġlayalım.)

Şair bu beyitte, bahar ve hazan karşılaştırması üzerinde durarak hem eğlence hem de hüznün duygusu ifade etmeye çalışmaktadır. Hazan sonbahar, güz demektir. Klasik şiirde hazan, baharın zıddı olarak ele alınmıştır. Fakat bahar kadar geniş bir kullanıma erişememiştir. Klasik edebiyatta sadece bahar vardır denilebilir. Çünkü sonbahar ihtiyarlık, bitkinlik, yaşlılık ve ölüm simgesi olarak kullanılmaktadır. Sonbahar, saçına kır düşmüş olan insan gibidir. Gül bahçesini harap ve perişan eder. Sonbahar mevsimimde goncanın içi kar ile dolmaktadır. Rüzgâr tatlı tatlı esmeyi terk eder, ağaçlar da yapraklarını dökerler. Ancak bu dönemde yine bir bolluk vardır. Meyveler ve ekinler bu dönemde toplanmaya başlar. Yapraklar altın rengine dönerler. Bu renk aynı zamanda sevgilinin hasta olan yüzünün rengidir. Sonbaharda bezm dağılmıştır, sessizlik ve uyku hali gelmiştir. Aşğın ayva tüyleri de sonbaharı andırmaktadır (Pala, 2015: 200). Klasik şiirde bahar ile hazan tezatlık için yan yana getirilmektedir. Şairin içinde bahara karşı bir özlem var iken, hazana karşı bir kaçınma söz konusudur (Pala, 2015: 55).

İşret, Arapçada ‘aş kökünden gelmektedir. Bu kökten yaşam, yaşam tarzı ve yaşamı zevkle yaşama anlamına gelen ‘ayş kelimesi türetilmiştir. Aynı kökten gelmekte olan işret, Farsçada toplu bir halde görüşme ve eğlenme anlamını kazanmıştır. Anadolu’daki Türk devletlerinde ‘ayş ile işret kelimeleri bir arada sazlı, sözlü, içkili toplantı ve temaşa anlamında kullanılmaktadır. Ayrıca, ‘ayş ile işret metinlerde sadece rahat ve huzur içinde gününü geçirmek anlamında kullanılmaktadır (Direk, 2019: 2).

Kasırlarda veya saray has bahçelerinde "halvette" düzenlenmekte olan geleneksel işret meclisleri mutrib, hanende ve şair gibi sanatçıların padişah önünde yeteneklerini gösterme fırsatı yakaladıkları bir yarışma meydanı oluştururdu... Bir zafer, kutlama veya başka vesilelerle süslenmiş olan bahçe, kasır ve saraylarında düzenlenen bu ziyafetler, üç gün üç gece hatta bazen bir hafta sürer; nahiller dikilir, güzel kokular içinde güzel çalgılar çalarken peri yüzlü olan sakîler misafirlere yıllanmış olan şaraplardan sunar. Orada bulunan herkes sarhoş olur; şairler karşılıklı olarak en güzel şiirlerini söyler, müşâare edilir, zafer hikayeleri anlatılırlar (Yilter, 2022: 95).

Şair birinci mısırda, sonbaharın geldiğini söyleyerek, sonbaharın hüznüyle bir neşe meclisi kurmak istemektedir. İşret meclisi, klasik şiirde genellikle baharın

gelişiyile kurulur ve kutlama yapılır. Fakat şair burada, baharın gidişiyile gelen sonbaharı hüznle karşılamak istemektedir. Çünkü sonbahar, hayatın geçiciliğini ve ölümü simgelemektedir. Şair de bunun bilincinde olarak, arkadaşlarını çağırarak ve hüznü bir meclis kurmak istemektedir.

İkinci mısradaki ise şair, “çayırılara giderek bir süre birlikte feryat edip ağlayalım” ifadesiyile, sonbaharın geldiğini ve bundan da tabiatın sararıp solmuş olduğunu, çiçeklerin kuruduğu, yaprakların dökülmüş olduğunu söyleyerek, bu mevsimi hüznlenmeye vesile olarak görmüş olduğunu hissettirmektedir.

Şair beyitte, hüzn ve neşe kelimelerini kullanarak tezat sanatı yapmıştır. “Hazan, işret-i hazan, çemen ve figan” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır.

2 Eger kesildise ırmağ içinde âb-ı revân
Bu çeşm çeşmesini ırmağa revân idelüm

İrmağ: Büyük akarsu.

Âb-ı revân: Akarsu.

Çeşm: Göz.

Revân: 1. Akan. 2. Giden, yürüyen.

(Eğer ırmağın içindeki akan su kesildiyse bu göz çeşmesini [gözyaşlarımızı] ırmağa yeniden su akıtalım.)

Âb-ı revân; akan su, akarsu ve ırmak anlamına gelmektedir. Âb-ı revân klasik şiirde teşbihler nedeniyle kullanılmaktadır. Uzağıp gitmesinden dolayı sevgilinin saçına; şeffaflık, parlaklık ve berraklığından yanağına; akıcılığından da âşığın gözyaşına benzetilmektedir. Bazen bulanık şekilde akan âb-ı revân kanlı gözyaşını karşılamaktadır. Eğer sevgilinin güzelliğı bir gül bahçesi ise, âşığın âb-ı revân olan gözyaşları da o bahçeyi sulayan ırmak yerine geçmektedir (Pala, 2015: 4).

Şair bu beyitte, sonbaharın gelişiyile suların etkilenmiş olduğunu ve kuruduğunu belirterek, akıtmış olduğu gözyaşlarıyla ırmağa yeniden su aktarmak istediğini söylemektedir. Klasik şiirde bahar sevgiliden izler taşır. Sonbahar ise sevgiliden ayrılığı ve hüznü temsil etmektedir. Bu yüzden şair, içinde bulunmuş olduğu durumu tabiat tasviri yoluyla ifade etmeye çalışmaktadır.

Beyitte şair, gözyaşını ırmağa benzeterek teşbih-i belîğ sanatı yapmıştır. “İrmak, çeşm-çeşme, revân” sözleri tekrar edilmiş olan bu beyitte “ırmak, âb-ı revân, çeşm ve revân” kelimeleri arasında tenasüp bulunmaktadır.

3 Çü yaprağın yüzini za‘ferâni kıldı hazân
Kızıl mey-ile beñiz sâzın ergavân idelüm

Za‘ferâni: Safran sarısı renk.

Mey: Bâde, şarap.

Beñiz: Yüz, yüzün rengi.

Sâz: (Beniz için) uçuk sarı, rengi sazı andıran.

Ergavân: 1. Erguvan çiçeği rengi, parlak morumsu pembe. 2. Erguvan renginde olan.

(Sonbahar, yaprağın yüzünü safran rengine [sarıya] boyadığı için biz de kırmızı şarapla yüzümüzü erguvan rengine boyalayalım.)

Za‘feran, safran çiçeği demektir. Klasik Türk şiirinde safran çiçeğine az rastlanılmaktadır. Safran, diğer çiçeklerin aksine sonbaharda açmaktadır. Sarı renk elde etmek için kullanılır. Bu yönüyle daha çok âşığın yüzüyle ilişkilendirilmiştir. Çünkü klasik şiirde âşığın yüzü, üzüntüden dolayı sararıp solmakta ve zamanla bu hastalık hâli âşığın tüm bedenini safran sarısına çevirmektedir (Açıl, 2015: 21).

Erguvan çiçeği diğer çiçekler kadar kullanılsa da şekil ve renk açısından şairlere ilham veren bir çiçektir. Erguvan, taç yapraklarının kırmızı, özellikle de eflatunun değişik tonlarında olmasından şairler tarafından şarapla özdeşleştirilmiştir. Erguvan bitkisel özelliğinden dolayı kadeh, kan, yaş, ateş, yüz, dudak, yanak, yara, yara izi, vücut, dil, boy, aşık ve sevgili gibi birbirinden değişik tasavvura malzeme olmuştur (Açıl, 2015: 19-20).

Şair burada, sonbahardan dolayı yaprakların sararıp solduğunu, safran rengine döndüğünü belirterek, “biz de kırmızı şarapla yüzümüzü erguvan rengine boyayalım” yani doğa sararıp solsa dahi biz neşemizi yitirmeyelim, yüzümüze şarapla canlılık kazandıralım, demektir. Şair burada, sonbaharın hüznüne karşılık şarapla direnmeyi önermektedir. Çünkü insan şarapla hüznünü unuttur, neşelenir ve güzelleşir.

Beytin ilk mısraında tam teşbih bulunmaktadır. Sonbaharın yaprağın yüzünü safran rengine çevirmesi bir tabiat olayıdır, ancak şair bunu güzel bir sebebe bağlayarak hüsn-i talil sanatına başvurmuştur. “Yaprak, za‘feran, hazân, kızıl mey ve erguvân” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır.

- 4 Vedā‘-ı bāğ idüben şöyle uralum âhı
Ki ayva beñzini oddan çü za‘ferân idelüm

Uralum: Söylemek, dile getirmek.

Od: 1. Ateş. 2. Aşk, hasret, ayrılık, hırs, azap vb. gibi duyguların yakıcı etkisi.

Za‘ferân: Safran.

(Bağa veda ederek şöyle bir âh çekelim ki ayva rengi olan yüzünü ateşle safran rengine çevirmiş olalım.)

Şair bu beyitte hazan, âh ve ayrılık temasını tabiat tasvirleriyle birleştirerek vermeye çalışmaktadır. Klasik şiirde ayva sarı rengi, şekli, çekirdeği ve ayvadan yapılan tatlılar nedeniyle konu edilmiş; sevgilini yüzü, dudağı, gerdanı, çenesi; güneş, renk ve şeklinden dolayı ayvaya benzetilmiştir (Gülhan, 2008: 351).

Beyitte, sonbaharın gelişi ile baharın bahçenin güzelliğine hüznü bir şekilde veda ettiği dile getirilmiştir. Buradaki veda iki anlam ifade etmektedir: sonbaharın gelişi ile bahçeye veda etme ve sevgilinin âşıktan ayrılma sahnesi. Şair, bu duruma karşı âh ederek, kederli ve hüznü olan yüzünü safran rengine çevirmeye çalışmaktadır. Şair, burada hem hazanın gelişiyle hüznü hem de sevgilinin vermiş olduğu derdi birleştirerek aktarmaya çalışmıştır.

Şair beyitte, insan yüzünü ayva rengine benzeterak teşbih-i belîğ sanatına başvurmuştur. “Bâğ, âh, ayva, od ve za‘ferân” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

- 5 Haber virelüm enāra ki yandı budağlar
Bu dāğ ile içini dāne dāne kıan idelüm

Enār: Nar.

(Nar ağacına artık dallarının yandığını haber verelim ki bu acı ile içini nar taneleri gibi kana bulayalım.)

Klasik şiirde nar şekli, rengi, suyu, taneleri, fidanı ve çiçeği ile konu edilmiştir. Bazen ateş anlamında kullanılan nar kelimesi ile aralarında hem benzerlik hem de tevriye ve kinayeli kullanılmıştır. Sevgilinin dudağı, memesi, yüzü narın meyvesine, boyu ağacına; aşğın kanlı gözyaşları, la‘l taşı, kanlı yaraları ve yıldızlar narın tanelerine benzetilmiştir. Nardan içki yapıldığı gibi, nar suyunun içkinin sarhoşluğuna da iyi geleceğine inanılmıştır (Gülhan, 2008: 363).

Şair bu beyitte, nar ağacının bir metafor olarak kullanmıştır. Nar ağacının dallarının yanmış olmasını, aşktan dolayı çekilen acıya bağlayarak, aşk ateşinin narın içindeki taneleri bile kana buladığını ifade etmektedir. Şairin burada bahsetmiş olduğu nar mazmunu âşığın kendisidir. Âşık, sevgilinin ayrılığından perişan olmuş, aşk ateşinin yoğunluğu gönlünü içten içe yakmıştır.

Şair beyitte, âşığın yaralarından akan damla damla kanları nar tanelerine benzetmiştir. Şair nara haber verelim diyerek ile teşhis sanatına başvurmuştur. “Enâr-nâr” sözleriyle ateş-ateş gibi kırmızı nar taneleri arasında renk bakımından ilişki kurulmuştur.

6. Şararuban kamu yaprak bigi kara yirde
Nihân yatur kanı göz kim saña ‘ayân idelüm

Kamu: 1. Bütün, hep. 2. Herkes.

Nihân: 1. Gizli, gizlenmiş, saklı, saklanmış. 2. Göz önünde olmayan, görünmeyen. 3. Sır.

Kim: Hangi, kimse.

‘Ayân: 1. Açık, gözle görülür, aşikâr, belli. 2. Gözle görülür şekilde, açıkça.

(Sararmış olan bütün yapraklar gibi kara yerde saklanmış yatan hangi gözü sana nasıl açıkça gösterelim?)

Şair beytin ilk mısrada, “Sararmış olan bütün yapraklar gibi kara yerde” ifadesiyle, sonbaharın gelişiyi sararıp yere dökülen yapraklarla faniliği ve ölümü anlatmaya çalışmaktadır. Yani insanoğlu da sonbaharı geldiğinde aynı yaprak gibi sararıp solacağını, toprağa karışacağını ima etmeye çalışmaktadır. Burada kara yer toprak ve mezar anlamı taşımaktadır.

Şair ikinci mısrada ise, “saklanmış yatan hangi gözü sana nasıl açıkça gösterelim” ifadesiyle, nasıl ki yapraklar toprağa düştükten belli bir zaman sonra toprağa karışıp kayboluyor ise aynı şekilde insanda, öldüğünde toprak altına gömülüp toprağa karışmaktadır. Bu yüzden şair, “sana nasıl açıkça gösterelim” diyerek, her şeyin ölüp gizlendiğini, gözlerin kapandığını ve bundan da hiçbir şeyi gösteremeyeceğini ifade etmeye çalışmıştır.

Şair beyitte, gözü sararmış yapraklara benzeterek teşbih-i belîğ sanatı yapmıştır. Beyitte “nihan-ayan” kelimeleri arasındaki zıtlıkla tezat sanatına başvurulmuştur. Beyitte göz, insan bedeni yerine kullanılarak mecaz-ı mürsel sanatına

müracaat edilmiştir. Yapraklara saklanmak, yatmak gibi insanî özellikler yüklenerek teşhis sanatı yapılmıştır. “Yaprak, kara, nihân, göz ve ayân” kelimeleri arasında tenasüp sanatı vardır.

7 Kıanı şular ki saña dirler-idi Dehhânî
 Oturmağıl tırugel ‘azm-i büstân idelüm

Kıanı: *E. T. Türk.* Hani, nerede?

‘Azm: 1. Bir şeyi yapma hususunda büyük bir kararlılıkla gayret gösterme, bir işi yapmaya kesin karar verme. 2. Kesin karar vererek bir yere yönelme, yola çıkma.

Büstân: Güzel kokulu çiçeklerle dolu yer, çiçek bahçesi, bostan.

*(Ey Dehhânî! Sana, sular gibi hayat verici, derlerdi; hani nerede o sular?
Oturma artık, kalk; birlikte bahçeye gitmeye azmedelim.)*

Klasik şiirde su, birçok yönden ele alınmış; çeşitli inanış, telakki ve müşahedelere göre teşbih ve mecazlara konu olmuştur. Suda her şeyden önce bir hayat vericilik özelliği bulunmaktadır. Gelişip büyümeye zemin hazırlamaktadır. Boğuculuk, tahrip edicilik ve batırcılık gibi özellikleriyle tehlike; güzelleştiricilik, geliştiricilik ve temizleyicilik gibi özellikleriyle de nimettir (Pala, 2015: 1).

Şair bu beyitte, “sana sular gibi hayat verici derlerdi” ifadesiyle, kendi sözlerinden, neşesinden ve canlılığından bahsetmektedir. Eskiden böyle özelliklere sahip olan şair, şu anda öyle olmadığını ima etmektedir.

Şair ikinci mısırda ise, “oturma artık, kalk; birlikte bahçeye gitmeye azmedelim” ifadesiyle, sanki bir arkadaşı tarafından kendisine bu sözler söyleniyormuşçasına kendi kendine seslenmektedir. Şair kendisine eski halini hatırlatarak, tekrardan kendisini yeşillığe, bahara çağırılmaktadır.

Sular hem tabiatta oluşturmuş olduğu canlılığı hem de şairin sözlerinin ve şiirlerinin can verici, canlandırıcı özelliğini sembolize etmektedir. bahçeye gitmek ifadesi ise işret meclisi kurmak, muhabbet ve dostlarla bir arada bulunup neşe bulmak anlamında kullanılmıştır.

Şair, Dehhânî sözüyle başkasına seslenmiş gibi bir tavır takınarak tecrit sanatına başvurmuş, ayrıca kendisinin suya benzetildiğini dile getirmiştir.

GAZEL 7

- 1 Tapuñuñ va‘desi yalan didiler gerçek-imış
Beklemez ‘ahd-ile peymān didiler gerçek-imış
- 2 Hūbluğ içinde niçe kim deñerem yok mislün
Līk cevruñi firāvān didiler gerçek-imış
- 3 Gice ağıyār-ıla ħalvetce menüm rağmıma hoş
Kadeḥ urur seni pinhān didiler gerçek-imış
- 4 Bu ki ben sūḥte didüm saçuña ‘anber-i ḥām
Kātı göñlüñi perīşān didiler gerçek-imış
- 5 Şubḥa beñzetdigüm alnuñı inen şādıḳdur
Zülfüñe şām-ı ġarībān didiler gerçek-imış
- 6 Boyuña serv-i sehī didim-ise rāst-durur
Gözüñe uğru vü fettān didiler gerçek-imış
- 7 Didün-idi ki bu Dehhāniyi ḳul idinesin
Ḳavlına oldı peşīmān didiler gerçek-imış

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Fe’ilâtün / Fe’ilâtün / Fe’ilâtün / Fe’ilün
Redif	didiler gerçek imış
Kafiye	ân: “n” revî, “â” ridf: kafiye-i mürdefe
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea-fa-ga
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 7

B. Muhteva Bakımından İnceleme

1. Tapuñuñ va‘desi yalan didiler gerçek-imış
Beklemez ‘ahd-ile peymān didiler gerçek-imış

Tapu: 1. Mülkün senedi 2. Huzur, nezd, kat. 3. Hizmet, hürmet, tazim.

Va‘de: Söz verme, ahit, taahhüt.

‘Ahd: 1. Söz, söz verme 2. Yemin, ant.

Peymān: Ant, yemin.

(Senin tapunun [mülkünün] senedi yalandır demişlerdi, meğerse doğruymuş.
Sözünde durmaz, yemine bağlı kalmaz dediler, meğer bu da doğruymuş.)

Klasik şiirde sevgili, acı ve ıstırap verici özellikleriyle öne çıkmaktadır. Sevgili âşığın canına kasteder, çok fazla zulüm ve eziyetlerde bulunur. Sevgilinin gönlü taş gibidir, âşığa yâr olmaz, onun vuslatı yoktur, ele geçmez, söz verir fakat sözünde durmaz, merhametsizdir, ağlayıp inlemek ona tesir etmez. Âşığın ağlaması sevgiliye zevk verir. Sevgili yalancı ve döneke olabilir (Pala, 2015: 402). Şair bu beyitte vefasız, güvensiz sevgili temasını işlemektedir.

Şair, sevgilinin vefasızlığını bu beyitte gözler önüne sermeye çalışmaktadır. Burada tapu kelimesi hem mülk senedi hem şair ile sevgili arasında olan bağılılık yani sevgilinin kalbine sahip olma belgesi hem de sevgilinin gönlünde şaire ait olan yer, mülk olarak düşünülebilir. Şair başka kişilerin sevgili hakkında; mülkünün senedi yalandır, sözünde durmaz, yeminine bağlı kalmaz gibi sözlerine inanmamış fakat daha sonra yaşadıklarından dolayı haklı olduklarını anlamıştır.

Şair, beyitte sevilinin gönlünün tapusunu yalan-gerçek tezadıyla dile getirmiştir. Tapu hem gerçek hem de mecaz anlamda kullanıldığı için kinaye sanatına başvurulmuştur. “Tapu, va’de, ahd ve peymân” kelimeleri belli bir leff ü neşr ve tenasüp sanatlarıyla kullanılmıştır. Gazelin redifi olan “didiler gerçek-imiş” sözleriyle ahenk sağlanmış, aynı zamanda tekrar edilmiştir.

2. Hûbluğ içinde niçe kim deñerem yok mislün
Lîk cevruñi firāvân didiler gerçek-imiş

Hûbluğ: *E. T. Türk. ve halk ağzı. Güzellik.*

Misl: 1. Benzer, eş, mânend. 2. Kat.

Lîk: Lâkin.

Cevr: Eziyet, haksızlık edip incitme.

Firāvân: Aşırı, çok, bol.

(Birçok güzellikler içinde ne kadar arasam da senin bir eşini bulamam. Lâkin eziyetinin çok olduğunu söylediler, doğruymuş.)

Klasik şiirde sevgili daima yüceltilir. Sevgiliden bahsedilmenin amacı da zaten budur. Sevgilinin yerini huri ve gılmân bile alamaz (Pala, 2015: 402). Şair birinci mısradaki sevgilinin güzelliğini överek birçok güzellikler içerisinde ne kadar arasa da sevgilisi kadar güzelini ve bir eşini bulamayacağını ifade etmektedir. Şair burada sevgiliyi tek ve rakipsiz olarak görmektedir.

Şair ikinci mısradaki ise üslubunu değiştirip sevgili hakkında olumsuz olan bir gerçeği dile getirmektedir. Şair sevgiliye “lakin eziyetinin çok olduğunu söylediler, bu da doğruymuş” diyerek aslında ilk başta bu sözlere inanmamış olduğunu fakat daha sonra yaşamış olduğu cevr ve cefalardan bunun doğruluğuna kanaat getirdiğini ifade etmektedir.

Beyitte şair, bütün güzellikler içinde ne kadar arasam da senin bir eşini bulamam diyerek abartıda bulunmuş mübalağa sanatına başvurmuştur. “Hüblüğ” ve “misl” ile ikinci mısradaki “cevr” ve “firâvân” sözleri arasında yine leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp bulunmaktadır.

3 Gice ağyâr-ıla hâlvette menüm rağmıma hoş
Kadeh urur seni pinhân didiler gerçek-imiş

Ağyâr: 1. Başkaları, gayrılar. 2. Tanıdık olmayanlar, yabancılar. 3. Dost olmayanlar, düşmanlar.

Hâlvette: 1. Gözlerden uzak olacak şekilde bir yerde birileriyle baş başa kalma. 2. İçinde hiç kimsenin bulunmadığı kapalı ve tenhâ yer.

Rağm: İnadına, zıddına davranma.

Kadeh: 1. Bardak. 2. İçki içmekte kullanılan küçük bardak, piyâle, cam.

Pinhân: Gizli.

(Bana rağmen senin gece vaktinde تنها yerlerde başkalarıyla hoşça vakit geçirip gizlice kadeh kaldırdığını söylemişlerdi, meğer doğruymuş.)

Ağyar başkaları, yabancılar anlamına gelmektedir. Klasik şiirde ağyar aşk üçgenini oluşturmaktadır. Aşk üçgeni içerisinde olanlar seven (âşık), sevilen (yar) ve sevgilinin diğer âşıkları yani ağyardır. Âşığın gözünde ağyar, sevgili ile sıkı bir münasebet içerisinde. Zaten âşığı üzen de budur. Bundan dolayı âşık sevgiliye daima uyarılarda, tembihlerde bulunur. Buna rağmen sevgili, âşıktan çok ağyara yüz verir, ağyarla birlikte olur ve ağyara imkân tanır. Ağyar sevgiliden asla uzaklaşmadığı için âşığı da sevgiliye yaklaştırmaz. Sevgilinin bir âşığı da ağyardır bu yüzden âşık ile aralarında her zaman bir mücadele vardır (Pala, 2015: 10).

Şair beyitte, sevgilisinin kendisine yaşatmış olduğu hayal kırıklığını dile getirmekte ve kederli bir hâlde sitem etmektedir. Şair sevgiliye olan bağlılığına ve sevgilinin bundan haberi olmasına rağmen başkalarıyla تنها yerlerde buluşup hoş vakit geçirmesine üzülmüş ve oldukça derin bir hayal kırıklığı yaşamıştır.

Şair sevgilinin yapmış olduğu bu ihanet ve sadakatsizliği başkalarından duymasına rağmen inanmamış fakat bütün bunlara kendi tanık olduktan sonra duyduklarının doğruluğunu kabul etmiştir.

Beyitte “ağyâr” ve “halvet” sözleriyle ikinci mısradaki “sen” ve “pinhân” sözleri arasında leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp bulunmaktadır.

4 Bu ki ben sūhte didüm saçuňa ‘anber-i hām
Katı gönlüñi perîşân didiler gerçek-imîş

Sūhte: 1. Yanık, yanmış. 2. Aşık, bağı yanık kimse.

‘Anber: 1. Güzel koku. 2. Güzellerin saçı.

Hām: 1. Yeterince olgunlaşmamış. 2. Tabii halde bulunan, işlenmemiş.

Perîşân: 1. Düzensiz, dağınık, karmakarışık. 2. Zavallı, kederli, acınacak durumda, muztarip

(Ben aşk ateşiyle yanan biri olarak saçına ham amber [olgunlaşmamış güzel koku] demiştim. Gönlünün sert ve perişan olduğunu söylemişlerdi, meğer doğruymuş.)

Klasik şiirde şairler anberden, kokusu ve renginden dolayı bahsederler. Şiirlerde sevgilinin saçı daima amber veya misk kokmaktadır. Öyle ki âşık sevgilinin saçını andığı anda her yer amber kokmaya başlar. Sevgilide bulunan ben ve hat amberin ta kendisi olarak görülür (Pala, 2015: 23).

Şair bu beyitte, sevgilinin saçını ham ambere benzetererek övgüde bulunmuştur. Sevgilinin aşkıyla yanmakta olan şair, bu durumda bile sevgiliye övgüde bulunup saçlarının ham, hiç el değmemiş, saf ve güzel kokulu olduğunu söylemektedir. Şair ilk başlarda sevgiliyi överken, başkalarının sevgiliye acımasız, sert kalpli ve zalim gibi sözlerini abartı bulmuş fakat sevgilinin kendisine yaşatmış olduklarından sonra bu sözlerin doğruluğunu kabul etmiştir.

Beyitte sevgilinin saçı ham ambere benzetilerek teşbih-i belîğ sanatına başvurulmuştur. “suhte, saç, anber-ihâm, gönül ve perîşân” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

5 Şubha beñzetdigüm alnuñı inen şādıkdur
Zülfüñe şām-ı ğarîbân didiler gerçek-imîş

Şubh: 1. Sabah, sabah vakti. 2. Tan vakti, tan yerinin ağardığı zaman, fecir.

Şādık: 1. Sadık kimse. 2. Gerçek, doğru, hakiki.

Şâm: Akşam.

Garîbân: Zavallı, garipler, biçare kimseler.

(Alnını sabah vaktine benzetmem çok doğruymuş. Saçlarını da gariplerin akşamına benzetmişlerdi, meğer doğruymuş.)

Klasik şiirde, sevgilinin güzellik unsurlarından biri de alındır. Alın beyaz ve parlak olduğu için nur, ay ve Zühre'ye benzetilmektedir. Yüz, güneş; alın ise arz olarak görülmektedir. Alın gece gibi karanlık olan saçların arasında bir gündüz olarak bilinmektedir (Pala, 2015: 18). Şâm, Farsçada akşam anlamına gelmektedir. Sevgilinin saçı ile “şâm” çoğu zaman birlikte kullanılmaktadır. Şâm, gece anlamıyla ilgili olarak “Şâm-ı garîbân (gariplerin akşamı) tamlaması kullanılmaktadır. Birisi öldüğünde o günün akşamına şâm-ı garîbân denildiği gibi Hz. Hüseyin'in şehit edildiği ve Ehl-i Beyt'in Yezid askerlerine esir düştüğü geceye de bu ad verilmektedir (Pala, 2015: 420).

Şair bu beyitte hem kendi söylediğini hem de başkalarının söylediğini doğrular nitelikte konuşmaktadır. Şair sevgilinin alnını sabahın ışıltısına, parlaklığına, berraklığına ve ferahlığına benzetmiş, sevgilinin yüz güzelliğine iltifatta bulunmuştur.

Şair ikinci mısrada “saçlarını da gariplerin akşamına benzetmişlerdi” sözüyle kederli ve hüznü dolu akşamı ifade etmeye çalışmıştır. Garip, kimsesiz ve yalnız olan insanların akşamı karanlık ve hüznü doludur. Bundan dolayı sevgilinin saçı, siyahlığı ve keder verici özelliğinden dolayı gariplerin akşamına benzetilmiştir. Bu durumda şair, sevgiliyi hem güzelliği nedeniyle övmüş hem de saçının keder dolu bir akşama benzetilmesinden ve bu durumu yaşadığından dolayı sitem etmiştir.

Şair beyitte sevgilinin alnını sabaha, saçını da gariplerin akşamına benzeterek teşbih sanatına başvurmuştur. Beyitte geçen subh ve şâm kelimeleri arasında zıtlık olup tezattan yararlanılmıştır. “Subh, alın, sadık” ile “zülf, şâm, garîbân” kelimeleri arasında leff ü neşr ve tenasüp bulunmaktadır.

6 Boyuņa serv-i sehî didim-ise rāst-durur
Gözüņe uğru vü fettān didiler gerçek-imiş

Sehî: Doğru, düzgün, fidan gibi.

Rāst: Doğru, eğri olmayan, düz, müstakim.

Uğru: E. T. Türk. ve halk ağzı. Hırsız.

(Senin boyuna fidan gibi düz (endamlı düzgün) dediysem doğru bir sözdür; gözüne hırsız ve fitneci demişlerdi, meğer bu da doğruymuş.)

Klasik şiirde en çok adı geçen güzellik unsurlardan biri de gözdür. Göz, sevgiliye ait olan bütün özellikleri üzerinde taşımaktadır. Gülmek, zalimlik, nazlanmak, lakaytlık, alay etmek vs. göze zıt olan davranış biçimleridir. Öfke, şehlalık, mahnurluk vs. de gözün sıfatlarındandır. Renk olarak ela ya da siyahtır. Sevgilinin gözü âşığın üzerinde çok etkilidir. Sevgilinin gözleri manalı bakışlarıyla adeta âşığa bir şeyler anlatmaktadır. Bu bakışların anlattıkları bazen ok gibi âşığın gönlüne girip onu yaralar. Sevgilinin gözleri her zaman sihirli bir güce sahiptir. Âşıkları büyülemek ve kendine bağlamakla üstüne yoktur. Bu yapması için sadece süzgün bir bakışı yeter. Göz, mesttir; çünkü baygın gibi olan görünüşüyle bir sarhoşu andırmaktadır. Sevgilinin bu sarhoşluğu bazen nazdan bazen de gururdandır. Göz, gönül ülkelerini fethetmek için öldürücü özelliklere sahiptir. Gönül ve can kuşunun avcısıdır. Ayrıca kan dökmekte de gözün üstüne yoktur (Pala, 2015: 101).

Şair bu beyitte de tekrardan hem kendi söylediğini hem de başkalarının söylediğini doğrular nitelikte konuşmaktadır. Birinci dizede geçen “boyuna serv-i sehî dedim”de geçen serv-i sehî sözü fidan gibi düz, endamlı düzgün anlamında kullanılmaktadır. Şair sevgilinin boyunu düzgünlük, uzunluk ve güzellik bakımından övmek için kullanmıştır. Şair yaptığı övgüden sonra söylediklerinin doğru (rast) olduğunu söylemektedir.

İkinci mısra da ise şair “gözüne uğru vü fettân dediler” sözüyle başkalarının sevgilinin gözü için hırsız ve fitne çıkarıcı tabirler kullandığını dile getirmektedir. Gözün hırsız olarak görülmesi mecaz anlamdadır. Gözün âşığın gönlünü çalması anlamında kullanılmıştır. Fettan olması ise gözlerin kışkırtıcı, fesat çıkaran bir güzellikte olması anlamında kullanılmıştır. Şair, başkalarının sevgili hakkındaki söylediği bu sözleri öncesinde abartı olarak görmüş, fakat daha sonra kendisi bu durumları yaşayınca bunların doğruluğunu kabul etmiştir.

Beyitte sevgilinin boyu uzunluğu, zarafeti ve güzelliği bakımından “serv-i sehi”ye, gözleri de “uğru”ya (hırsıza) benzetildiği için teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. “Boy, serv-i sehi, râst” ile “göz, uğru ve fettan, gerçek” kelimeleri arasında leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp bulunmaktadır.

7 Didüñ-idi ki bu Dehhâniyi kûl idinesin
Kavlına oldu peşimân didiler gerçek-imîş

Peşimân: Pişman, pişman kelimesinin eski metinlerde kullanılan asıl şekli.

(Demiştin ki bu Dehhânî'yi kendine kul hâline getirmelisin; söylemiş olduğun bu söze pişman olduğunu söylediler; doğruymuş.)

Şair bu beyitte de hayal kırıklığı ve sitemi duygularıyla ifade etmeye çalışmaktadır. Şair bu beyitte, sevgilinin önceden “Dehhânî'yi kendine kul hâline getirmelisin” sözüyle tamamen kendine bağlamak, âşık etmek niyetinde olduğunu ifade etmektedir. Fakat bunu söyleyen sevgili daha sonra bu sözüne pişman olmuştur. Şair, başkaları tarafından sevgilinin bu sözlerine pişman olduğunu duymasına rağmen inanmamış, fakat bunun doğruluğunun ortaya çıkmasıyla incinmiş ve kırılmıştır.

Beyitte geçen “kul idinesin” ifadesi hem gerçek anlamıyla emir altına, boyunduruk altına almak hem de mecaz anlamda âşığı tamamen kendine bağlayıp âşık etmek manasında kullanıldığı için kinaye sanatı yapılmıştır.

GAZEL 8

- 1 Hâşâ ki yârı ben dahı görüp selâm idem
Ya qarşuma gelür-ise tıram kıyâm idem
- 2 Çün kulluğum beğenmedi bakmadı yüzüme
Ben dahı özgeye kul olam intikâm idem
- 3 Bir dahı yâr vaşlı-y-ıla şubha çıkaram
Nice anuñ firâkı-y-ıla şubh u şâm idem
- 4 Dutam kim anuñ işigi cennât-ı ‘Adndur
Şanmañ anuñ varam işigini maķâm idem
- 5 Ne lâzım ol döşekde yata bir hasıs-ile
Ben gözlerüme her gice uyku harâm idem
- 6 Ol vardı kim firâk odına qarara yanam
Ya işlerümi kendü elüm-ile hâm idem
- 7 Bed-nâm yâr-ıla niçe Dehhâni olasın
Dimez misin ki kendözümü nîk-nâm idem

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Mef’ûlü / Fâ’ilâtü / Mefâ’ilü / Fâ’ilün
Redif	İdem
Kafiye	-âm: “m” revî, “â” ridf: kafiye-i mürdefe
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea-fa-ga
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 7

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 Hâşâ ki yârı ben dahı görüp selâm idem
Ya qarşuma gelür-ise tıram kıyâm idem

Hâşâ: 1. Bir kimsenin mümkün görmediği, kabul edemeyeceği bir şeyden bahsederken “katiyen, asla, hiçbir şekilde” anlamında kullanıla ret sözü. 2. Tövbe anlamında.

Kıyâm: 1. Ayakta durma, ayağa kalkma. 2. Bir işe kalkışma, teşebbüs etme, davranma.

(Ben sevgiliyi görüp de ona selam verecek kadar asla ileri gitmem. Eğer o benim karşıma çıkarsa o zaman durup saygıyla ayağa kalkarım.)

Burada şair, aşk adabına olan bağlılığını göstermeye çalışarak hem ağırbaşlılık dengesini hem de sevgili karşısındaki aciziyetini dile getirmeye çalışmaktadır. Şairin, “ben sevgiliyi görüp de ona selam verecek kadar asla ileri gitmem” ifadesi, klasik aşk şiirinde âşığın önce davranmayıp sevgiliyi rahatsız edecek bir davranışta bulunmaması anlamına gelmektedir. Şair, sevgiliyi üstün bir konumda görmektedir. Bu yüzden şair tarafından sevgiliye verilecek olan bir selam bile taşkınlık ve hadsizlik olarak görülmektedir.

İkinci mısırda şair, “eğer o benim karşıma çıkarsa, o zaman durup saygıyla ayağa kalkarım (kıyam ederim)” ifadesini kullanarak, sevgilinin izni dâhilinde hürmet edebileceğini belirtmektedir. Burada kıyam, sadece sevgili karşısında ayağa kalkmak olarak değil, aynı zamanda sevgilinin üstünlüğünü kabulleniş, sevgiliye teslimiyet ve hürmet makamı olarak kabul edilmektedir.

Bu beyte genel olarak baktığımızda şairin ruh hâlinde; aşkın şuuruyla sınırını bilme, alçaklık yerine bilinçli bir tevazu, gurur yerine edepli bir geri duruş, aşkın karşılıksızlığına rağmen sadakat olduğunu ifade edebiliriz.

Şair “görüp, selâm” ve “durup, kıyâm” sözleriyle tenasüp sanatına başvurmuştur. Beyitte geçe “idem” sözleri de tekrar edilip (redif) ahenk unsuru olarak kullanılmıştır.

2 Çün kulluğum beğenmedi bakmadı yüzüme
Ben dahı özgeye kul olam intikâm idem

Özge: 1. Başka, gayri. 2. Bir başkalığı olan, kendine has, değişik.

Mademki (sevgili) kulluğumu beğenmeyip yüzüme dahi bakmadı, ben de başkasına kul olup (ondan) intikam alayım.

Klasik şiirde aşk, neredeyse her zaman âşığın sevgiliye karşı yaşamış olduğu tek taraflı aşkı ve âşığın bu durumdan yaşamış olduğu sancılı süreci ifade etmektedir. Bu tek taraflı olan aşktan dolayı sevgilinin âşığa çektiği eziyet ve cefa, âşık tarafından dayanılması güç bir durum olsa da bu durum bir ilginin işareti olduğundan âşık için kabul edilir bir hakikat olarak görülmektedir. Âşık için kabul edilemeyecek olan durum, sevgilinin ilgisizliğidir. Bu beyitte sevgilinin bu ilgisizlik durumu ve bu durum karşısında âşığın vermiş olduğu tepki ifade edilmeye çalışılmıştır. Şair, kendisinin kulluğundan memnun olmayan ve bu memnuniyetsizlikten dolayı yüzüne

bakmayan bir sevgili tasviri yapmaktadır. Sevgilinin bu görmezden gelme tavrına karşılık başkasına kul olma ve bu şekilde sevgiliden intikam alma düşüncesinden bahsetmektedir.

Klasik Türk şiiri geleneğinde intikam alma yönünde bir düşünce ve söylem alışılmış olan âşık tipinin yapabileceği davranışlar arasında rastlanılacak bir durum değildir. Burada sevgiliden yüz çevirmiş ve ilgiyi başkalarında arayan bir âşığın söz konusu olduğu “vasuht tarzı aşk”ın izleri kendini göstermektedir. 17. yüzyıl ve sonrasında bazı şairlerin şiirlerinde örneklerine rastladığımız bu tarz aşk ve âşıklık durumlarına, 14. yüzyılda millî nitelik taşıyan eserlerin henüz yeni yeni telif edilmeye başlanıldığı bir dönemde rastlamak oldukça iddialı ve özgün bir durumu bize göstermektedir (Kuzu, 2023: 847/848).

3 Bir dahı yâr vaşlı-y-ıla şubha çıkaram
Nice anuñ firâkı-y-ıla şubh u şâm idem

Vaşl: 1. Vuslat, sevdiğine kavuşma. 2. Birleşme, ulaşma.

Nice: 1. Çok, birçok, pek çok. 2. *E. T. Türk. ve halk ağzı*. Nasıl.

Firâk: Ayrılık, ayrı düşme, ayrılma, firkat, hicran.

(Bir kez daha sevgiliye kavuşmakla sabahı çıkarayım [bir sabahı onunla geçireyim]; artık onun ayrılığıyla sabah akşam nasıl yaşarım [bilemiyorum]).

Bu beyitte şair, sevgiliye bir kez olsun kavuştuktan sonra onun ayrılığına dayanamayacağını ifade etmeye çalışmaktadır. Şair, sevgiliye kavuşma hâlini tecrübe ettiğini, kavuşmanın mutluluğuna ve lezzetine bir kez vardıktan sonra tekrardan sevgiliden ayrılmanın zorluğuna dikkat çekmektedir. Aynı zamanda şair, oldukça acı veren ayrılık durumundan bıkip usandığını, devamlı olarak sevgiliden ayrı kalma durumuna katlanamadığını vurgulamaktadır.

Burada şair, tek bir sabahlık beraberliğin bile bütün ruhunu onarabileceğini belirtmektedir. Fakat ikinci mısradaki şair, günlük yaşamın parçalanmışlığına dair bir kaygı içerisinde olduğunu “artık onun ayrılığıyla sabah akşam nasıl yaşarım” ifadesiyle belirtmektedir. Çünkü ayrılık sadece duygusal olarak değil, aynı zamanda gündelik rutinleri, zamanın akışını ve sabah akşam döngüsünü bile bozmaktadır. Bu yüzden sevgiliyle geçirilmiş olan bir sabah varlığı anlamlandırırken, yokluğu ise varlığı anlamsızlaştırmaya yetmektedir.

Beyitte “vasl ile fîrak” ve “subh ile şâm” kelimeler arasında anlam bakımından zıtlık olduğu için tezat sanatına başvurulmuştur. Şair, “artık onun ayrılığıyla sabah akşam nasıl yaşarım” ifadesiyle, aslında içinde olduğu çaresizliği bilmesine rağmen bilmemezlikten gelerek tecahül-i ârif sanatına başvurmuştur. “Yar, vasl ve fîrak” kelimeleri arasında tenasüp vardır. “Subh” sözü ise tekrar edilmiştir.

4 Dutam kim anuñ işigi cennât-ı ‘Adndur
Şanmañ anuñ varam işigini maķâm idem

Cennât-ı ‘Adn: Adn cenneti. Cennetin en yüksek mevkiine veya değişik yerlerin tamamına verilen ad.

Maķâm: 1. Durulacak yer, mekân, durak, mahal. 2. Yüksek ve önemli memuriyet, devlet kademesinde yüksek mevkii, câh, mansıp.

(Diyeyim ki onun [sevgilinin] eşiğı Adn cennetidir; ama sanmayın ki o eşiğe varıp da orayı makam [kalıcı bir yer] edinirim.)

Şair ilk mısırda sevgilinin çok yüce olduğunu, Adn cennetiyle eşdeğer olduğunu söylemektedir. İkinci mısırda ise “ama sanmayın ki o eşiğe varıp da orayı makam (kalıcı bir yer) edinirim” ifadesiyle şair, sevgilinin yüceliğini kabul ettiğini fakat kendisinin orada kalıcı makam edinmeyeceğini, hak sahibi olmayacağını ifade eder. Klasik şiir geleneğinde sevgilinin bulunduğu yer ve mekân cennetle özdeşleştirilir. Çünkü sevgili, ilahi güzelliğinin yeryüzündeki görüntüsü olarak kabul edilmektedir. Fakat şair, bir kırgınlık ve bıkkınlık hâlinde olduğu için sevgilinin eşiğinin Adn cenneti dahi olsa oraya gitmeyeceğini, orayı kendisine makam etmeyeceğini belirtmektedir.

Şair aslında sevgilinin eşiğini önceden kendisine makam etmiş ve uzun zaman boyunca o eşikten ayrılmamış, fakat sevgilisinden umduğu merhameti ve sevgiyi bulamayınca isyan edecek duruma gelmiştir. Şairi bu kadar çok rahatsız eden durum, sevgilinin kendisi değil, sevgilinin ilgi ve alakasına erişmiş olan rakipleridir. Şairin içinde bulunduğu bu isyankâr durum sevgili için pek bir anlam ifade etmemektedir. Bu durumu aşık da bilmektedir, fakat kıskançlık duygusunun etkisiyle içindeki sitemi sevgiliye haykırarak, kendini teselli etmeye çalışmaktadır.

Şair, sevgilinin eşiğini Adn cennetine benzeterek teşbih-i belîğ sanatı yapmıştır. “İşik, cennet ve makam” kelimeleri arasında tenasüp sanatı yapılmıştır. “Anuñ” ve “işig” kelimeleri bir ahenk unsuru olarak da tekrar edilmiştir.

- 5 Ne lâzım ol döşekde yata bir hasıs-ile
Ben gözlerüme her gice uyku harām idem

Hasıs: 1. Mala ve paraya aşırı düşkünlüğü yüzünden elindekini harcayamayan kimse, pinti, cimri. 2. Değersiz, kıymetsiz, bayağı âdi.

(Değersiz biriyle aynı döşekte yatmaya ne gerek var? [Sanmayın ki] ben her gece gözlerime uykuyu haram ederim.)

Bu beyitte şair hem kendisini yüceltmekte hem de sevgilinin değersiz olan biriyle yakınlaşıp aynı döşekte yatmasını küçümsemektedir. Bundan önceki beyitlerde sevgiliye karşı isyan bayrağı açmış olan şair, bu beyitte sıkıntısını daha çok ortaya çıkarmaktadır. Şairin bu kadar çok öfkeli olmasının ve sevgiliden yüz çevirmesinin nedeni, sevgilinin rakiple olan yakınlığı ve samimiyetidir.

Beyitte rakip için “hasıs” ifadesini kullanmış olan şair, onun sevgiliyle olan bu samimiyetini döşek ve uyku kavramlarıyla dile getirmektedir. Sevgiliye karşı duyduğu aşk ve bu aşktan dolayı sürekli acı içinde kıvranan şair, çekmiş olduğu cefa karşılığında sevgiliyle yakınlaşma veya ilgi görme nimetini elde edemediği gibi aynı zamanda onun devamlı olarak başkalarıyla samimi ve yakın olmasından oldukça rahatsızdır.

Yaşamış olduğu bu olaydan ve acıdan dolayı şair, sevgiliden uzaklaşma ve vazgeçme yoluna girmiştir. Sevgili başkalarıyla aynı döşekte yatarken onu düşünmekten uyuyamadığını dile getiren şair, bu duruma daha fazla tahammül edemeyeceğini belirterek, kendisini başkalarına tercih eden sevgili için uykularını kaçıracak kadar bir acı çekmenin gereksiz olduğunu vurgulamaktadır.

Beyitte şair, rakip ve yabancılar yerine “hasıs” ifadesini kullanarak istiare sanatı yapmıştır.

- 6 Ol vardı kim firāk odına kararar yanam
Ya işlerümi kendü elüm-ile hām idem

Hām: Abes, boş, gerçekleşme imkânı olmayan.

(Öyle bir [sevgili] vardı ki ya onun ayrılık ateşinde kararlılıkla yanayım, ya da işlerimi [onun uğruna] kendi elimle yarım bırakayım.)

Bu beyitte şair, aşkın sadakat ve âşığın teslimiyet hâlini ifade etmeye çalışmaktadır. Şair, “aşk uğruna kararlılıkla yanmak” ile “işleri yarım bırakıp her

şeyden elini çekmek” ifadeleriyle bir seçim değil, teslimiyet hâlini anlatmaktadır. Şair, aşkın her iki hâline de razı olduğunu belirtmektedir.

Şair birinci mısra da “firāk odına qarara yanam” ifadesiyle aştan dolayı çekilen acıya rağmen sabırla yanmayı, bu yanısla olgunlaşması gerektiğini ima etmektedir. Bu, aşkın âriflik makamına ulaşma tarafıdır. Şair bu yanıstan kaçmaz, onu kemale erme yolu olarak görmektedir.

İkinci mısra da ise şair “kendü elüm-ile hām idem” ifadesiyle aşkın şiddetinden ve acısından dolayı her işi yarım bırakmayı, hiçbir dünyevî işe akıl erdirememeyi ima etmektedir. Bu da aşkın mecnun olma tarafıdır. Şair, sevgiliden başkasına ilgisini ve isteğini kaybetmektedir.

Beyitte geçen “yanmak” sözcüğü, aşk acısı çekmek anlamında kullanıldığı için istiare sanatı yapılmıştır. “Fırak, od ve yanmak” kelimeleri arasında tenasüp vardır.

7 Bed-nām yār-ıla niçe Dehhāni olasin
Dimez misin ki kendözümü nīk-nām idem

Bed-nām: Şöhreti kötü olan, adı kötüye çıkmış olan kimse.

Nīk-nām: İyi nam kazanmış, nāmı iyi olan.

([Ey] Dehhānî! Adı kötüye çıkmış bu sevgiliyle daha ne kadar birlikte olacaksın? Sen demez misin ki kendimi iyi bir adla [şerefli bir şekilde] anılır hâle getireyim?)

Bu beyitte şair, kendisine seslenerek adı kötüye çıkmış olan bir sevgiliyle birlikte olmaya daha ne kadar süre devam edeceğini sorgulamaktadır. Şair, halk içinde hayırla yad edilmek ve iyi bir şöhrete sahip olmak için kötü şöhretinden dolayı adı çıkmış olan sevgiliden uzak durması gerektiğine inanmaktadır. Sevgiliden yüz çevirirken onu kötü göstermekten ve karalamaktan çekinmeyen şair, yaşamış olduğu aşka ve sevgilisine karşı oldukça öfkeli, vefasız ve düşmanca bir tutum sergilemektedir. Şair, bir zamanlar canından çok sevdiği, ayrılığının acısıyla yanıp kül olduğu, uğruna gözüne uykuyu haram ettiği sevgiliyi bir anda “bed-nām” ilan etmekte ve bu tavrıyla hem öfkesinin şiddetini hem de kararlılığını gözler önüne sermektedir.

Aslında bu beyit, tüm gazel boyunca klasik âşık tipinin alışılmış olan davranış biçiminin oldukça dışında geliştirilmiş olan “vasuht tarzı aşkı” örneklemektedir. Ayrıca bunun yanında, klasik şiirin ilk önemli eleştirisi olarak da algılanabilecek bir

nitelik arz etmektedir. İlk beyitten itibaren aslında klasik Türk şiirinde sevgilinin bilinmekte ve beklenilmekte olan olumsuz davranışlarına karşı yapılan bir başkaldırı söz konusudur.

“Vasuht” kelimesi, sözlüklerden edinilen bilgilere göre Farsça “vasuhten” fiilinin sonunda bulunan “nun” harfinin düşmesiyle oluşmuş mürekkep bir mastardır. Vasuhten fiili, bir şeyden yüz çevirme ve bir şeyden tiksine anlamına gelmektedir. Vasuht mürekkep mastarı ise İran şairlerinin kullanmış olduğu bir ıstılah olarak maşuktan yüz çevirme, bıkkınlık ve ondan tiksine manalarına gelmektedir (Babacan, 2010: 59).

Şair beyte “Dehhânî” sözüyle tecrit sanatına başvurmuştur. Beyitte “bed-nam” (kötü ad) ile “nîk-nam” (iyi ad) kelimeleri arasında anlam bakımından zıtlık yapıldığı için tezat sanatı yapılmıştır.

GAZEL 9

- 1 Derlesen hoş dizilür gül varakı üzre dürer
Hüsñ tomârını ağzuñ açıcak gonca dürer
- 2 Hâdimidür saçunuñ kanda biterse sünbül
Hindusıdur beñün[ün] nirde biterse ‘anber
- 3 Gözüñi görübenin kanda biterse bādām
Hem lebünden hacil olur eriyüpdür şekker
- 4 İncü dişünden ü yâkût lebün reşkenden
Gevher ü la‘lün olupdur yüregi delükler
- 5 Hâtıruñ bahr bigi mevc uralı Dehhānī
Dür-i nazmuña be-cāñ halka-be-güş oldu güher

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Fe’ilâtün / Fe’ilâtün / Fe’ilâtün / Fe’ilün
Redif	--
Kafiye	-r: “r” revî: kafiye-i mücerrede
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 5

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 Derlesen hoş dizilür gül varakı üzre dürer
Hüsñ tomârını ağzuñ açıcak gonca dürer

Hoş: Beğenilen, duyguları okşayan, güzel, zevk veren, iyi latif.

Hüsñ: 1. Güzellik. 2. İyi, güzel.

Tomâr: 1. Yığın, deste. 2. Boru şeklinde bükülmüş deri kâğıt vb.

Dürer: İnci (“Dürer/dürer: cinaslı kullanılmış”)

([Sözlerin] derlense güzelce dizilir; gül yaprağı üzerine yazılan yazılar gibi inci gibi sıralanır. Sen ağzını açınca ise güzellikler tomarı ortaya çıkar, adeta gonca gibi sözler sarılır [güzelce ortaya dökülür]).

Şair bu beyitte, sevgilinin konuşmasının ve sözlerinin güzelliğini işitsel ve görsel benzetmelerle ortaya çıkarmaktadır. Klasik şiirde inci, sevgilinin dişleri, vuslatı, teri; âşığın gözyaşları şairin güzel sözü ve şiiri yerine kullanılmaktadır (Pala, 2015: 126).

Gonca tomurcuk, açılmamış çiçek anlamına gelmektedir. Klasik şiirde gonca, sevgilinin ağzı yerine kullanılmaktadır ve açılmamışlık özelliğiyle kendini göstermektedir. Goncanın gülmesi açılmasıdır. Oysa goncanın kapalı hâli içinde sırlar saklayan bir gülü andırmaktadır. Onun açılması sırrın ortaya çıkması demektir (Pala, 2015: 168).

Şair beyitte sevgiliye; senin sözlerini derlersek, güzel bir şekilde dizilir. Gül yaprağı üzerine dizilen inci taneleri gibi olur. Ağzını açtığında sözlerinin güzelliği tomar gibi ortaya çıkar ve tıpkı goncanın yapraklarının sarılması gibi senin sözlerinde güzelce sarılıp sunulur, diyerek hayranlığını ifade etmeye çalışmaktadır. Şair, sevgilinin konuşma ahengine ve edasına hayranlık duymaktadır. Şair, sevgilinin güzelliği sadece fiziksel olarak değil, ayrıca sözlerinin güzelliğiyle de göstermeye çalışmıştır.

Beyitte, sevgilinin sözleri inciye, ağzından çıkan sözler de goncaya benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. Beyitte, gül yaprağı kâğıt yerine, inci de söz yerine kullanılarak istiare sanatı yapılmıştır. İlk dizede “gül yaprağı ile inci”, ikinci dizede ise “gonca ile güzellik tomarı” birbirini çağrıştırdığı için leff ü neşr sanatı yapılmıştır. “Gül, dür, hüsn, tomar ve gonca” kelimeleri ile ayrıca tenasüp sanatı yapılmıştır.

- 2 Hâdimidür saçunuñ kanda biterse sünbül
Hindusidur beñüñ[ün] nirde biterse ‘anber

Hâd: 1. Sınır. 2. Mertebe, derece.

Hindu: 1. Hindistan halkından olan, Hinduizm’e mensup kimse. 2. *Eski edeb.* Vücuttaki ve yüzdeki ben.

Beñ: Deri üzerindeki siyah rengi veya kahverengi kabartılara ve küçük lekeler verilen isim, benek.

(Saçının yeşerdiği yerde sünbül [ancak] hizmetçi olur; onun beni nerede biterse [yeşerirse] anber [onun] Hindû’su [kölesi] olur.)

Şair bu beyitte, sevgilinin saçını ve benini sünbül ve anber gibi değerli kokularla ilişkilendirerek zarif övgülerde bulunmaktadır. Klasik şiirde şairler kokusu ve şeklinden dolayı saç sünbüle benzetmişlerdir. Saçın şekil bakımından sünbüle benzetilmesinin sebebi kıvrımlı olmasındandır. Sevgilinin saçları siyah olduğundan

koyu renkli bir çiçek olan sünbüle benzetilmektedir. Ancak bütün bunların dışında saç, daha çok güzel kokuya sahip olduğu için sünbüle benzetilmektedir (Avcı, 2023: 24).

Klasik şiirde genellikle yüzde bulunan benler ve bu benlerin küçüklüğünden ve renginin siyahlığından sık sık bahsedilmektedir. Ben daha çok yanak, kaş, dudak, ayva tüyleri ve saç ile kullanılmaktadır. Ben her şeyden önce bir noktadır. Bu nokta, güzellik yanağına zülûf kaleminden damlamıştır. Zülûf, cemal kelimesinin cimi olunca ben de cimin içindeki nokta olur. Bazen ben, dane olur. Bu durumda gönül bir kuş, saçlar ise tuzaktır. Yanak ateş olduğundan bu dane yanıp od olur. Yine siyah renginden dolayı fülûl olan ben, Hindistan'ı da beraberinde bulundurmaktadır. Ben, bazen bir Hindu, Habeş ya da Hindû-beçe'dir. Saç, yanak bağının bahçıvanı olduğunda ben, bu bağa kötü niyetlerle girmeye çalışan bir Hindu olur (Pala, 2015: 184).

Şair beyitte sevgiliye; senin saçının yeşerdiği, bulunduğu yerde sünbül ancak hizmetçi olur diyerek sümbülü değer açısından sevgilinin saçından daha aşağı görmüş olduğunu belirtmektedir. Ayrıca şair sevgiliye; beninin bittiği, yeşerdiği yerde, oranın anberi ancak ona köle olur, diyerek sevgilinin uzuvlarını mazmunlar aracılığıyla övmeye çalışmıştır.

Şair beyitte, sümbülü hizmetçi, anberi ise köle olarak nitelemiş, insani özellikleri bu mazmunlara yükleyerek teşhis sanatına başvurmuştur. Sevgilinin saçını sünbüle, beni ise rengi itibarıyla Hindû'ya benzetilerek teşbih-i belîğ yapılmıştır. “Hâdim, saç, kıanda, biterse, sünbül” ve “Hindu, beş, nırde, biterse, ‘anber” sözleriyle leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp yapılmıştır.

3 Gözüñi görübenin kıanda biterse bādām
Hem lebünden hacil olur eriyüpdür şekker

Bādām: Badem sözünün eskiden kullanılan, bugün de halk ağzında görülen asıl şekli. Hacil: Küçük düşüp utanmış, utancından kimsenin yüzüne bakamayacak duruma düşmüş, mahcup olmuş kimse.

(Gözünü gören kişinin gözü badem [şeklini] alır. Üstelik senin dudağından şeker utancından eriyip gitmiştir.)

Şair bu beyitte, sevgilinin gözü ve dudağını iki ayrı güzellik unsuru olarak övmektedir. Şair gözü badem ve dudağı ise şeker ile kıyaslamaya çalışmıştır. Klasik şiirde göz, âşık ve sevgili arasında kurmuş olduğu ilişkiden dolayı şiirlerde yer almış

ve şairlerin, şiirlerinde sıklıkla kullanmış oldukları bir kavram olarak yerini almıştır. Göz, güzellik unsuru olarak ağız, dudak, kaş, yanak, saç, gerdan ve ten gibi güzeli güzel yapan unsurlar içerisinde başı çekmektedir. Âşık, sevgilinin cadı gibi büyüleyici olan gözlerine hayran olup sürekli sevgilinin bakışını ummaktadır.

Kavisli hatlarından dolayı öne çıkan gözler, şeklinden dolayı bademe benzetilmiştir. Klasik şiirde badem, baştan çıkarıcı güzel göz imgesini karşılayan bir görev üstlenerek “badem” kelimesini mazmundur. Ayrıca bazı şiirlerde çeşm, basar, ayn ve dide gibi gözü karşılayan kelimeler yerine sadece badem kelimesi kullanılır hale gelmiştir (Çelik, 2015: 51-52).

Şair beyitte, sevgilinin gözünün gören kişinin gözlerinin badem şeklini aldığını, ayrıca dudağının tatlılığı ve güzelliğinden dolayı şekerin utanıp eridiğini söyleyerek, sevgilinin güzellik unsurlarının üstünlüğüne değinerek övgüde bulunmuştur.

Şair beyitte, şekerin sevgilinin dudağının güzelliğinden ve tatlılığından utandığını söylemiş, insani özellikleri şekere yükleyerek teşhis sanatı yapmıştır. Ayrıca, sevgilinin tatlılığının şekeri utandırmış olması ile teşhis sanatı yapılmıştır. “Göz, leb,” ve “ bâdâm, şekker” kelimeleri ile leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp sanatı yapılmıştır.

4 İncü dişünden ü yâkût lebün reşkinden
Gevher ü la'lün olupdur yüregi delükler

Reşk: Haset, kıskanma.

Gevher: 1. Mücevher, cevher, inci, elmas. 2. Bir şeyin özü, varlığındaki değişmeyen asli maya, cevher.

(İnci gibi dişinden ve yakut gibi dudağının hasedinden dolayı cevher [değerli taşlar] ve lal [kırmızı yakut] oluşmuş, [bu güzellikler] yürekleri delip geçmiştir.)

Şair bu beyitte, sevgilinin dişlerini ve dudağını mücevherler ve değerli taşlar üzerinden karşılaştırma yoluyla övmeye çalışmaktadır. Şair burada hem sevgilinin güzelliğini hem de güzelliğin oluşturmuş olduğu derinliği abartılı bir şekilde anlatmaya çalışmıştır. Klasik şiirde daima inciye benzetilen diş, sevgilinin güzellik unsurlarından biridir. Ayrıca klasik şiirde yakut, la'l ile aynı özellikleri taşımaktadır. Sevgilinin dudağı yakutu andırmaktadır.

Cevher; mücevher, gevher ve değerli taş anlamına gelmektedir. Klasik şiirde cevher ve mücevher olarak kullanılmakta olan taşlar yakut, akik, la'l, zümrüt, inci vb. gibi meşhur taşlardır. Göze sürülmekte olan sürmeye cevher gözüyle bakılmaktadır. Cevher renkleri, sandık, hazine ve kutularda bulunmasından kullanılmaktadır. Cevher, genellikle ağız ve dudak için söz konusu edilmektedir (Pala, 2015: 90).

Şair beyitte, sevgilinin inci gibi beyaz dişlerinden ve yakut gibi kırmızı dudağının kıskanılacak derecede güzelliğinden dolayı bu güzelliklerin la'l taşlarını ve cevherleri meydana getirdiğini söylemiştir.

Şair beyitte, sevgilinin dişini inciye, dudağını da yakuta benzeterek teşbih-i belîğ sanatı yapmıştır. Şair beyitte, sevgilinin dişinden ve dudağının hasedinden dolayı mücevherlerin oluşmuş olduğunu söyleyerek, insana özgü özellikleri mücevhere yüklemiş, teşhis sanatı yapmıştır. Şair, sevgilinin dişinin ve dudağının güzelliğinden dolayı mücevherlerin oluştuğunu ve yürekleri delip geçtiğini söyleyerek abartı yapmış, mübalağa sanatına başvurmuştur. "İnci, diş, yakut, leb, gevher ve la'l" kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır.

5 Hâtıruñ baħr bigi mevc uralı Dehhānī
Dür-i nazmuña be-cân ħalka-be-güş oldı güher

Hâtır: 1. Akılda tutma yeteneği, düşünme, hafıza, zihin. 2. Gönül, his, duygu.

Baħr: 1. Derya, deniz. 2. Göl veya büyük nehir.

Mevc: Dalga.

Nazm: Vezinli, kafiye söz dizisi.

Be-cân: Can ile.

Be-güş: Kulak ile.

Güher: 1. Mücevher, cevher, inci, elmas. 2. Bir şeyin özü, maya, cevher.

(Ey Dehhânî! Gönlün deniz gibi dalgalandığından beri, şiirinin incileri candan bir şekilde halkın kulağında değerli mücevher oldu.)

Şair bu beyitte, kendi şiiriyle övünerek, şiirlerinin birer mücevher değerinde olduğunu ifade etmeye çalışmaktadır. Klasik şiirde baħr, derya, umman, biħâr, kulzüm, muhit, yemm gibi deniz anlamına gelen kelimeler çokça kullanılmıştır. Büyüklük, derinlik, bolluk, genişlik, sonsuzluk gibi anlamlar ifade eden deniz, insanlara sonsuz faydalar sağlamaktadır. İnci ve mercan denizden çıkarılmaktadır. Deniz, bitmez tükenmez bir hazine gibidir. Bazen coşup taşar. Ancak onun helak ve gark etmek gibi

özellikleri de vardır. Deniz, övülen kişinin cömertliğini temsil etmektedir. Hatta bu cömertlik karşısında deniz küçük kalmaktadır. Âşığın gözyaşları aktığında deniz oluşturur (Pala, 2015: 111).

Şair beyitte, gönlünün deniz gibi dalgalandığını yani ilhamla coştüğünü, bundan da yazmış olduğu şiirlerin inci gibi değerli görülüp halkın kulağına mücevher gibi yerleştiğini ifade ederek, şairliğini ve şiirinin kalıcılığını vurgulamaya çalıştığını anlamaktayız. Kısaca şair; benim sözüm inci kadar değerli olup mücevher gibidir; halk benim şiirlerimi dinlediğinde beğenip takdir eder, demektedir.

Şair beyitte, “Dehhânî” sözüyle tecrit sanatı yapmıştır. Şair gönlünü denize, şiirini inci ve mücevhere benzeterek teşbih-i belîğ sanatı yapmıştır. “Hâtır, bahr, mevc, Dehhânî” ile ikinci mısrada geçen “dürr-i nazm, halka-be-gûş, güher” sözleriyle leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp yapılmıştır.

GAZEL 10

- 1 İrdi bahār u bülbul uş gördi gülü hurūş ider
İrmağ akar her taraf çeşme [de] cūş cūş ider
- 2 Lāle kadeh alup ele şāfî çemende şalınur
Tañ mı şalınsa baş idüp bunca kadeh ki nūş ider
- 3 Sūsen ü tāze gül yüzün şubh deminde görüben
Dil uzadur ki vaşf ide vaşf idemez hamūş ider
- 4 Çün şucıdur harīfümüz düni günü bahār-ıla
Ger giderürse ‘aqlumuz bāri zamānı hoş ider
- 5 Kaṭreyi gevher eyleyen aṅla o yıl-durur anı
Yazıda cevherī ider bāğda gül-fürūş ider
- 6 Bāğı behište beñzedür şuları Kevsere Çalap
Hūri bigi ağaçları gül-ile hulle-pūş ider
- 7 Kūmrının içi acıyup dost nideyin aydur uş
Bāğda meger Dehāninün tatlu sözine gūş ider

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Müfte’ilün / Mefâ’ilün / Müfte’ilün / Mefâ’ilün
Redif	İder
Kafiye	-ûş: “ş” revî; “û” ridf: kafiye-i mürdefe
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea-fa-ga
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 7

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 İrdi bahār u bülbul uş gördi gülü hurūş ider
İrmağ akar her taraf çeşme [de] cūş cūş ider

İrdi: Geldi, ulaştı, erişti, vardı.

Hurūş: Coşma, şamata, gürleme.

(Bahar geldi, bülbul gülü görünce şaşkın ve coşkulu bir şekilde ötmeye başlar;
ırmaklar akar, her taraftan çeşmeler coşkuyla çağlar.)

Şair bu beyitte, baharın gelişiyle tabiatın canlanışını ve aşkın coşkusu aktarmaya çalışmıştır. Şair, “bahar geldi, bülbül gülü görünce şaşkın ve coşkulu bir şekilde ötmeye başlar” ifadesiyle bülbülü âşık, gülü ise sevgili olarak sembolize etmeye çalışmıştır. Baharın gelişi hem tabiatın canlanması hem de sevgiliye kavuşma umudunu ifade etmektedir.

Beytin ikinci mısrasında şair, ırmakların aktığını, her taraftan çeşmelerin coşkuyla çağladığını söyleyerek, tabiatın da heyecanlı bir şekilde baharı karşıladığını ima etmektedir. Bülbülün gülü görünce ötmesi, aşkın dile gelmesidir. Ayrıca, ırmak ve çeşmelerin coşkulu bir şekilde çağlamasını da âşığın gönlünün ya da gözyaşlarının sembolü olarak düşünebiliriz.

Şair beyitte, bülbülün gülü görünce şaşkın ve coşkulu bir şekilde öttüğünü söyleyerek, insana ait özellikleri bülbüle yüklemiş, teşhis sanatı yapmıştır. Bülbül-âşık, gül-sevgili yerine kullanılarak istiare yapılmıştır. “Bahar, bülbül, gül, ırmak ve çeşme” kelimeleri ile tenasüpten yararlanılmıştır.

2 Lâle kadeh alup ele şâfi çemende şalınur
Tañ mı şalınsa baş idüp bunca kadeh ki nüş ider

Şâfi: 1. Saf, temiz, hâlis. 2. İçinde saflığını bozacak başka bir şey bulunmayan, arı, katıksız.

Nüş: 1. İçme, içiş. 2. Tatlı şey.

(Lale, eline kadehi alıp temiz çimenlikte salınarak yürüyor. [Lalenin] bu kadar kadehi içmesi ve salınarak yürümesine şaşılır mı?)

Şair bu beyitte, tabiat tasvirini ve meyhaneyi birleştirerek vermeye çalışmıştır. Şair, lalenin eline kadehi alıp çimenlikte salınarak yürüdüğünü söyleyerek, lalenin kırmızı rengini şarap kadehine benzetmiştir. Çimenlik ise baharın gelişinin kutlandığı eğlence meclisidir. Lale, bahar meclisinde elinde kadeh taşıyan sevgili olarak görülür. Şair, “lalenin bu kadar kadehi içmesi ve salınarak yürümesine şaşılır mı?” ifadesiyle, lalenin çok içen fakat buna rağmen hâlâ kendini dik tutan bir sarhoş ve neşeli bir meclis üyesi olarak tasvir etmiştir.

Şair beyitte, laleyi sevgilinin yerine kullanarak istiare sanatına başvurulmuştur. Şair, “bu kadar kadehi içmesinin üstesinden gelip salınarak yürümesine şaşılır mı?” ifadesiyle duygu ve düşüncelerini soru yoluyla daha etkili kılmaya çalışarak istifham

sanatına başvurmuş, aynı zamanda tecâhül-i ârif yapmıştır. “Lale, kadeh, çemen” ve salınmak, şarap, nûş” kelimeleri tenasüp ve leff ü neşr-i gayr-ı mürettep sanatlarına müracaat edilmiştir.

3 Süsen ü taze gül yüzün şubh deminde görüben
Dil uzadur ki vaşf ide vaşf idemez hamûş ider

Dem: Zaman, çağ, an.

Vaşf: 1. Bir kimse veya şeyin taşıdığı nitelik, hal, sıfat. 2. Niteliklerini sayarak tarif etme.

Hamûş: Sessiz, susmuş.

([Ey sevgili!] Süsen ve taze gül, [senin] yüzünü sabah vaktinde görünce; dil, onu tarif etmeye [övmeye] yönelir [niyet eder] ama tarif edemez, susup kalır.)

Şair bu beyitte, bahar çiçeklerinin tasviriyle sevgilinin güzelliğini en üst mertebeye taşımaya çalışmaktadır. Klasik şiirde sabah hem bir zaman unsuru hem de tabiatın uyanış hâli olarak ele alınmaktadır. Sabah, zaman olarak günün başlangıcıdır. Bu zaman, çoğu kez “seher” unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Sabah vakti, karanlığın yakasının yırtılması demektir. Renk ve ışıltı sabah ile ortaya çıkmaktadır. Sabah vaktinde tabiatı yeni bir canlanış başlamaktadır. Sabah çiçekler açar. Güneşin ilk ışıklarıyla birlikte esmeye başlayan saba yeli insana ferahlık vermektedir. Sevgilinin yüzü sabah aydınlığındandır. Sevgili o anda uykudan yeni uyanmıştır ve sevgilinin mahmurluğu üstündedir. Bundan dolayı baygın bakmaktadır. Sevgili ile gecelemiş olan kişi, sabahın gelmesini istemez (Pala, 2015: 384).

Klasik şiirde gül ve süsen güzellikleriyle öne çıkan çiçeklerdir. Şair sevgilinin yüzünü sabahın ışıltısına ve ferahlığına benzetmektedir. Sabah vaktinde gül ile süsen sevgilinin yüzünü gördüklerinde, onun güzelliği karşısında heyecanlanırlar ve sevgilinin güzelliğini tarif etmeye çalışırlar, fakat bunu başaramayıp susarlar. Çünkü sevgili o kadar eşsizdir ki bunu tarif etmeye hiçbir söz yetmez. Bundan dolayı sevgilinin mahmurluğu ve güzelliği karşısında gül ile süsenin dilleri tutulmuştur.

Şair, sevgilinin güzelliği karşısında süsen ve gülün hayran kaldığını, bu güzelliği tarif edemedikleri içinde susup kaldıklarını söyleyerek teşhis sanatına başvurmuştur. “Süsen, gül, subh” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır. Beyitte bir anlam ve ahenk unsuru olarak “vaşf” ve “ide-mez” sözleri tekrar edilmiştir.

- 4 Çün şucıdur harîfümüz düni günü bahâr-ıla
Ger giderürse ‘aqlumuz bâri zamânı hoş ider

Şucı: E. T. Türk. Şarap.

Harîf: 1. İçki ve eğlence arkadaşı, teklifsiz arkadaş. 2. Meslektaş, sanat arkadaşı.

Bâri: 1. Keşke, 2. Hiç olmazsa. 3. Öyleyse.

Hoş: Güzel, beğenilen, zevk veren duyguları okşayan, iyi, latif.

(Bizim işret [eğlence] arkadaşımız suçudur [sâkîdir]. [Sâkî] eğer aklımızı başımızdan alıp tüm vaktimizi bahar ile geçirirse zamanımızı hoşça geçirmemizi sağlamış olur.)

Saki, kadeh sunan, içki veren kişi anlamına gelmektedir. Klasik şiirde saki, bezm aleminin en önemli unsurlarından birisidir. Meclise canlılık ve neşe veren sakidir. Meclis ortasında dolaşarak içki dağıtmak sakinin görevidir. Şairin gözünde sevgili sayılır yahut bizzat saki, sevgilinin kendisidir. Saki bazen mutrip olarak da görev almaktadır. Bütün bu hâllerıyla saki mutlaka güzelliğiyle dikkat çekmektedir. Hatta âşık içkiden değil de sakinin güzelliğinden dolayı sarhoş olunmalıdır. Sakiden içki dışında dileklerde de bulunabilir. Mesela şair, sakiden dudağının içkisini sunmasını veya vuslatı isteyebilir (Pala, 2015: 387).

Baharın gelişi ile meclis kuran şair, eğlence meclisinde içki sunan kişinin saki olduğunu belirterek; eğer bizim aklımızı şarap ile başımızdan alırsa en azından zamanımızı hoş geçiririz, ifadesini kullanmaktadır. Yani şair, aklını kaybetmenin bile saki sayesinde hoş bir hâle dönüşeceğini söylemektedir. Şair burada neşelenmek ve gamı unutmak için şarabı aracı olarak görmektedir. Saki de âşığa bu şarabı sunarak, âşğın gününün eğlenceli, ömründe hoş geçmesine vesile olmaktadır.

Şair “sucı” sözüyle sakiyi kastetmiştir. Beyitte bulunan “sucı, harîf, bahâr, akıl ve hoş” kelimeleri bile tenasüp yapılmıştır.

- 5 Kaṭreyi gevher eyleyen aṅla o yıl-durur anı
Yazıda cevherî ider bâğda gül-fürüş ider

Katre: Damla.

Yıl: Havanın yer değiştirmesinden dolayı meydana gelen rüzgâr, esinti.

Cevherî: 1. Değerli taşlarla yapılmış, değerli taşlarla işlenmiş olan. 2. Cevhere ait, cevherle ilgili.

Gül-fürüş: Gül satan

(Damlayı değerli bir mücevher yapan o yeldir [rüzgârdır]. [Damla] ovada mücevher gibi görünür; bahçede ise gül satan kişi olur. Bunu anla!)

Şair bu beyitte hem tabiatın güzelliğini hem de hayal gücünü öne çıkararak, basit bir doğa olayını sanatsal bir hayale dönüştürmektedir.

Rüzgâr; yel, nesîm, esinti, rîh, bâd, riyâh anlamına gelmektedir. Rüzgâr, “yel” anlamıyla klasik şiirde oldukça geniş bir kullanım alanı bulmuştur. Öncelikle âşîğın “âh”ı ile sıkı bir ilişkisi vardır. Sevgilinin saçlarının kokusu rüzgârda her daim mevcuttur. Sabah ve seher vakitlerinde esen rüzgârda bu özellik daha belirgindir. Rüzgâr şiddetli estiği vakit çiçeklere zarar vermektedir. Hafif estiği zaman ise güllerin açılmasına neden olmaktadır. Rüzgârın hafif hafif esmesi her tarafı cennet bahçesi haline getirmektedir (Pala, 2015: 381).

Şair beyitte, “damlayı değerli bir mücevher yapan o yeldir” ifadesiyle damlayı mücevhere dönüştüren şeyin rüzgâr olduğunu ifade etmektedir. Rüzgâr, sabah vakitlerinde çimenlerin üzerine çiğ taneleri kondurmaktadır. Buradaki damlalar da sabahın ışıyla mücevher gibi parlamaktadır.

Şair ikinci mısırda, “ovada mücevher gibi görünür; bahçede ise gül satan kişi olur, bunu anla!” ifadesiyle, ovada yağan yağmur damlalarının, güneşin de etkisiyle mücevher gibi parladığını ve damlaların çiçekleri açtırma etkisinden dolayı da gül satan kişi hâline geldiğini ifade etmektedir. Şair bu beyitle rüzgârı hayat verici bir güç olarak öne çıkarmış, damlaya ise bu gücün etkisiyle bereketlilik sembolü kazandırmıştır.

Şair beyitte, rüzgârı “damlayı mücevher yapan” ve “gül satan” olarak tasvir ettiğinden dolayı teşhis sanatı yapmıştır. “Katre, gevher, cevherî, bâğ ve gül-fürûş” kelimeleri arasında tenasüp vardır.

6 Bâğı behište beñzedür şuları Kevsere Çalap
Hûri bigi ağaçları gül-ile hulle-püş ider

Behişt: Cennet, uçmak.

Kevser: 1. Cennette bir havuz veya nehir. 2. Hayat veren, cana can veren, temiz, saf, tatlı su vb.

Çalap: E. T. Türk. Allah, Tanrı.

Hûri: Cennet kızı.

Hulle-püş: Cennet elbisesi giyen.

(Allah; bahçeyi cennete, suları ise Kevser'e benzetir. Huri gibi olan ağaçlara da güllerle donatılmış cennet elbisesi giydirebilir.)

Şair bu beyitte, bahar tasvirini dinî-mitolojik unsurlarla tasvir etmeye çalışmaktadır. Klasik şiirde çoğu zaman “behişt” olarak önümüze çıkmakta olan cennet, bazen kelimenin çoğulu olan “cinân” şeklinde kullanılmaktadır. Cennet sevgilinin sarayı, yurdu, mahallesi, bahçesi yani kısaca onun bulunmuş olduğu yerdir. İlbaharda tabiat cennetten bir kesittir. Güzel olan yerlerde cennete teşbih edilmektedir. Klasik şiirde cennet ile hûrî, Kevser, tâvûs, gilmân gibi unsurlarda yer edinmektedir. Cennetin yeşillik ve bağılık-bahçelik özelliği şiirlerde görülmektedir (Pala, 2015: 88-89).

Huri, cennet kızı demektir. Gözlerinin akı karasından çok olan ceylan gözlü kız olan hurilerin gül yanaklı, mercan dudaklı, inci dişli, selvi boylu, güzel huylu, gülden daha temiz ve taze kızlar oluşu, klasik şiirde sevgililerin huriye benzetilmesine sebep olmuştur (Pala, 2015: 212-213).

Hulle, belden yukarı ve belden aşağı olmak üzere iki parçadan oluşmakta olan astarlı elbiseye denir. Ancak hulle daha çok cennet elbisesi olarak bilinmektedir. Cennette bulunan hurilerin her birinin yetmiş kat hullesi olacağı ve her birinin yetmiş renkte görüneceği söylenilmektedir (Pala, 2015: 211).

Şair bu beyitte, cennet ile tabiat arasında paralellik kurarak, Allah'ın bahçeyi cennete, bahçede bulunan suları Kevser'e benzettiğini ve huri gibi olan ağaçlara güllerle donatılmış elbiseler giydirdiğini ifade etmektedir. Şair tabiatı, ilahi bir güzelliğin yansıması olarak tasvir etmeye çalışmıştır.

Şair beyitte, “bahçeyi cennete, suları Kevser'e ve ağaçları huriye benzeterek teşbih-i belîğ sanatı yapmıştır. Şair, “ağaçlara da güllerle donatılmış cennet elbisesi giydirebilir” ifadesiyle, insani özellikleri ağaca yükleyerek teşhis sanatına başvurmuştur. “Bâğ, behişt, su, Kevser, hûrî ve gül” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır.

7 Kûmrınun içi acıyup dost nideyin aydur uş
Bâğda meger Dehâninün tatlu sözine gûş ider

Gûş: Kulak.

(Kumrunun [güvercinin] içi acıyınca “Ey sevgili, ne yapayım?” diyerek söylenir, durur. Meğer [kumru], Dehhânî’nin bahçede söylemiş olduğu o tatlı sözlere kulak vermiş [olmalı]).

Şair bu beyitte, kendini ve şiirini tabiatla özdeşleştirmiştir. Kumru, güvercinden daha küçük olan sevimli bir kuştur. Yuvalarının yerini dişi kumrular seçer. Tane ve tohumlarla beslenmektedirler. Kumrular eşlerine olan sadakatleri ile meşhurdurlar. İnanişâ göre eşlerden herhangi biri öldüğünde, geride kalmış olan kumru artık hayatı boyunca başka bir kumru ile eş olamaz. Ömrü her daim feryatla geçer. Ayrıca kumru sadece eşlerine değil, yavrularına karşı da çok şefkatlidir. Klasik şiirde kumru, serviliklerde gezen ve orada yuva yapan bir kuştur. Servi uzun boylu olan sevgiliyi, kumru ise âşığın gönlünü temsil etmektedir (Öner, 2008: 567-568).

Beyitte kumrunun, “ey sevgili, ne yapayım?” diye seslenişi, âşığın sevgili karşısındaki çaresizliğini göstermektedir. Şair beyitte, “meğer (kumru), Dehhânî’nin bahçede söylemiş olduğu o tatlı sözlere kulak vermiş” ifadesiyle ince bir nükte yapmış, kuşun iniltisinin bile kendi sözleriyle ahenk bulduğunu ima etmeye çalışmıştır. Şair burada, kendi şiirinin sesi ile kumrunun sesi arasında özdeşlik kurmaya çalışmıştır. Şair kendi aşk acısını şiirle, kumru ise aşk acısını inilti ve ötüşüyle ifade etmektedir.

Şairin beyitte, “Kumrunun (güvercinin) içi acıyınca “Ey sevgili, ne yapayım?” ifadesiyle, kumruya insani özellikler yüklediği ve kumru konuşuyormuş gibi gösterdiği için teşhis ve intak sanatı yapmıştır. “Kumrı, dost, bâğ, tatlı söz ve gûş” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

GAZEL 11

- 1 İy boyı serv yüzi güneş alnı müşteri
Biñ cān u dil vişālūñe cān-ıla müşteri
- 2 İncü dişünle la‘l-i lebün görüp ehl-i dil
Gözden bırağdı dürr-ile yāķūt-ı ahmeri
- 3 Secde buyurđı yüce boyun şāh-ı tūbiye
Cūşa getürđi nūş-ı lebün havz-ı kevseri
- 4 Bād-ı şabā saçun koğusun Çine ilteli
Toprak bigi hār kıılır müşk ü ‘anberi
- 5 Yarından ağzunun utanup çeşme-i hayāt
Ger girdise kara yire yiri-durur yiri
- 6 Tañ ol degül ki perriye dīvāne olalar
Tañ bu-durur ki yüzüne dīvānedür perī
- 7 Yüzin kara kıılup başını kes kalem bigi
Her kim yazarsa vaşfunı dīvāne serseri
- 8 Dehhāni hātırını ki enver kıılır yüzün
Dir-ise ‘abduhu yaza billāh Enverī

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Mef‘ûlü / Fâ‘ilâtü / Mefâ‘ilü / Fâ‘ilün
Redif	-î
Kafiye	-r: “î” revî: kafiye-i mücerrede
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea-fa-ga-ha
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 8

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 İy boyı serv yüzi güneş alnı müşteri
Biñ cān u dil vişālūñe cān-ıla müşteri

İy: 1. Anlamı güçlendirmek veya hitap edilen kimsenin dikkatini çekmek için kullanılır. 2. “Öyle ise, o halde” vb. anlamlarından soru sözü olarak kullanılır. 3. Bıkkınlık ve usanç anlatır.

Müşteri: Dokuz uydusu bulunan ve güneşe yakınlığı bakımından beşinci sırada yer alan en büyük gezegen, Erendiz, Jüpiter.

Müşteri: 1. Alıcı, satın alan kimse. 2. Talip, istekli kimse. 3. İş yerlerinde sunulan hizmetlerden para karşılığında yararlanan kimse.

(Ey boyu servi [ince, uzun] gibi yüzü güneş [parlak] gibi alnı ise müşteri yıldızı gibi [parlak] olan sevgili! Bin can ve gönül sana kavuşmak için canlarını vermeye taliptir, isteklidir.)

Bu beyitte şair, sevgilinin güzelliğini gökyüzü ve doğa unsurlarıyla tasvir etmeye çalışmıştır. Şair, sevgilinin boyu, yüzü ve alnını sırasıyla serv, güneş ve müşteri yıldızıyla özdeşleştirmiştir. Klasik şiirde sevgilinin boyu uzunluğu ve düzgünlüğünden dolayı genellikle servi ağacına benzetilmektedir (Zavotçu, 2014: 17). Klasik şiirde sevgilinin yüzü parlaklık, ışıık, aydınlık ve saflık yönünden güneşe benzetilmektedir.

Müşteri, altıncı feleğe hâkimdir. Yaygın olan görünüşe göre din, ilim, tevazu, fesahat ve akıl bu yıldızın niteliklerindendir. “Eski metinlerde vezirler, hakimler ve alimler bu yıldıza benzetilmişlerdir” (Onay, 2019: 308). Müşteri yıldızı pazartesileri geceye ve perşembeleri ise gündüze tesir etmektedir. Tabiatı sıcak, kuru ve rutubetlidir. Müşterî, sa’d-ı ekberdir yani uğurlu bir yıldızdır. Din gayreti haya, tevazu, ilim, cömertlik, iffet, akıl, fesahat, talakat ve temizlik bu yıldızın özelliklerindendir. Müşterî yıldızı yeryüzüne hakimken doğmuş olan insanlar büyük yüzlü, iri veya şehla gözlü, akıllı, iyi huylu, aksakallı, talihli, zarif, mesut olurlar ve güzel söz söylerler (Şentürk, 1994: 164). Klasik şiirde müşteri yıldızı mücevher, makam, yüz ve gözyaşı gibi benzetmelerde kullanılmıştır (Aydın, 2020: 34).

Burada şair ruh hâli olarak bir teslimiyet, coşku ve hayranlık içerisinde. Şair, yaşamış olduğu bu yoğun duygulardan sevgiliye övgü dolu sözlerde bulunmaktadır. Sevgili öylesine yücedir ki ona kavuşmak için bin can ve gönül canlarını vermeye talip ve isteklidir. Bu durum bizlere aşkıta teslimiyetin ve fedakârlığın yüceliğini göstermektedir.

Beyitte sevgilinin boyu serviye, yüzü güneşe ve alnı Müşterî yıldızına benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. Beyitte geçen “Müşteri” kelimesi hem yıldız hem de talip, alıcı anlamında kullanıldığı için tevriye sanatı yapılmıştır. “Serv, güneş, müşteri” ve “boy, yüz, alın” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

- 2 İncü dişünle la’l-i lebün görüp ehl-i dil
Gözden bıraktı dürr-ile yâķūt-ı aķmeri

Ehl-i dil: Gönlünde huzur ve birlik zevkini bulan, gönül adamı, gerçeği idrak etmekten gelen gönül zenginliğine sahip kimse, arif, irfan sahibi.

Ahmer: Kızıl, kırmızı.

(Gönül ehli [arif] senin inci dişlerini ve parlak kırmızı dudaklarını gördükten sonra (onlarda) inci ile kırmızı yakutun artık değeri kalmadı ve [onları] gözden çıkardı.

Sevgilinin dişleri beyaz ve parlak olmasından dolayı inciye, dudakları ise kırmızılık ve parlaklığından mercana benzetilmiştir. Klasik şiirde dudak; mercan, la'l, şarap gibi yarı şeffaf, kırmızı ve parlak unsurlara benzetilmektedir (Şenödeyici, 2014: 15).

Bu beyitte şair, sevgilinin ağzını ve dişlerini yakut ve inci mazmunlarıyla anlatmaya çalışmıştır. Bu durum klasik şiirde yaygın olarak kullanılan teşbih örneğidir. Şair bu benzetmeleri klasik güzellik unsurları olarak değil, değer kaybettiren bir karşılaştırma üzerinden kullanmıştır. Yani, sevgilinin dişleri o kadar beyaz ve parlak, dudakları da o kadar kırmızı ve güzeldir ki, tabiatın en değerli taşlarından olan inci ve yakut bile bunlar karşısında değer kaybedip gözden düşmüşlerdir.

Burada şair, hayranlıkla karışık bir teslimiyet duygusu içerisinde. Şair, sevgilinin güzelliğini övmekle kalmaz, aynı zamanda sevgilinin varlığıyla yeryüzündeki tüm maddi güzelliklerin anlamını yitirmiş olduğunu söylemektedir.

Bu beyte tasavvufi açıdan baktığımızda; sevgilinin Allah, ehl-i dilin sûfiler yani hakikat aşıkları, diş ve dudağın kelam ve hakikatin sembolleri, dürr ve yakutun ise dünyevi nimetler olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumda beyit şu anlama gelmektedir: Sufî, hakikat ve ilahi kelamın güzelliğini görünce, yeryüzünün bütün maddi değerlerini gözden çıkardı.

Beyitte dişler inciye, dudak ise yakuta benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. Sevgilinin gözyaşları da inci ve yakuta benzetilerek yine teşbih-i belîğ sanatına başvurulmuştur. “İnci diş, la'l-i leb, ehl-i dil” ile ikinci mısradaki kullanılan “göz, dürr, yakut-ı ahmer” kelimeleri ile leff ü neşr ve tenasüp sanatı yapılmıştır.

3 Secde buyurdu yüce boyun şâh-ı tûbiye
Cûşa getürdi nûş-ı lebün havz-ı kevseri

Şâh-ı Tûbi: Tuba ağacının dalı.

Cûş: Coşma, coşkunluk, kaynama, taşma, galeyan.

Nüş-ı Leb: Dudağın tatlılığı.

Ḥavż-ı kevser: Kevser havuzu. İçinde bulunan su baldan tatlı, kardan soğuk olan, içenlerin bir daha susuzluk hissetmeyecekleri cennet havuzu.

(Senin yüce uzun boyun cennetteki Tuba ağacının dallarına secde ettirdi; dudaklarının tatlı şarabı Kevser havuzunu coşturdu.)

Bu beyitte şair, sevgilinin güzelliğini cennetteki Tuba ağacı ve kevser havuzuyla ilişkilendirerek onun yüceliğini anlatmaya çalışmaktadır. Tuba ağacı kaynaklarda birkaç şekilde tanımlanmaktadır: Cennette, Sidre’de bulunmakta olan ve dalları bütün cenneti gölgeleyen ilahi ağaçtır. (Develioğlu, 2011: 1111). Sidre’de bulunup kökü yukarıda olan ve dalları aşağıda olmak üzere bütün cenneti gölgeleyen ilahi bir ağaçtır. Her yudumunda ve her çiğnemesinde başka lezzetleri olan meyveleri bulunmaktadır. Klasik şiirde Tuba ağacı, boyu ve gölgesinden dolayı anılmaktadır. Sevgilinin boyu Tuba ağacına benzetilmiştir (Pala, 2015: 459).

Kevser, cennette bir suyun adıdır. Klasik şiirde, sevgilinin dudağı için benzeyen olur. Şarâb-ı Kevser ve Âb-ı Kevser tamlamalarıyla da kullanılmaktadır (Pala, 2015: 268).

Sevgilinin boyu öylesine uzun, zarif, düzgün ve ulvidir ki cennetin en uzun ağacı olan Tuba ağacı bile onun önünde eğilip secde etmektedir. Yani burada sevgilinin boyu, cennetin güzelliklerinden bile üstün bir zarafet sembolü olarak gösterilmektedir.

İkinci mısırda ise şair, sevgilinin dudaklarının tatlılığını Kevser havuzuyla kıyaslamaktadır. Sevgilinin dudağının tatlılığı o kadar lezzetlidir ki bu tat karşısında Kevser bile coşup taşmaktadır. İlahî bir vecd hâline bürünmektedir.

Genel olarak baktığımızda bu beytin tasavvufî derinlik içerdiğini de söyleyebiliriz. Burada geçen sevgili, ilahî güzelliği yani Allah’ı temsil etmektedir. Cennetin nimetlerinden olan Tuba ağacı ve Kevser bile Hakk’ın güzelliği karşısında acizdir. Beyitte geçen “secde” kelimesi, kulluğun ve hayranlığın sembolü olarak verilmiştir. Tuba ağacının secdesi, bütün varlıkların Allah’ın güzelliği karşısında eğilmesini temsil etmektedir. Kevser’in coşması ise, ilahî aşk vecdiyle taşmakta olan ruh hâlini temsil etmektedir.

Beyitte, sevgilinin boyu Tuba ağacına, dudakları ise Kevser suyuna benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. Tuba ağacının secde etmesi, Kevser suyunun ise coşmuş olması insanî özellikler olduğu için teşhis sanatı yapılmıştır. Şair,

sevgilinin güzelliği karşısında cennet unsurlarının bile etkilenmiş olduğunu söyleyerek abartı yapmış, mübalağa sanatına başvurmuştur. Tuba ağacı ile cennet ilişki kurularak telmih yapılmıştır. “Secde, yüce boy, şāh-ı tūbî” ve “cūş, nūş-ı lebūn havz-ı kevseri” sözleri arasında leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp bulunmaktadır.

4 Bād-ı şabā saçın koğusun Çine ilteli
Toprak bigi hār kıılır müşk ü ‘anberi

Bād-ı sabā: Sabah rüzgârı.

Hār: İtibarsız, değersiz, hakir.

Müşk: Misk.

(Sabah rüzgârı [senin] saçının kokusunu alıp Çin’e kadar götürdüğünden beri [bu koku] misk ve anber gibi güzel kokuları toprak gibi değersiz yapar.)

Saba, gün doğusundan esen hafif ve latif olan rüzgârdır. Bahara ilişkin olan şiirlerde gül bahçesinde esişi ve okşayıp geçişi söz konusu edilerek işlenmektedir. Klasik şiirde ulak (postacı, peyk) olarak nitelenmektedir (Zavotçu, 2014: 380). Sabah vakti ılık ılık esen rüzgâr, sevgilinin saçlarının kokusunu âşığa getirir, âşığın ise âh u feryatlarını sevgiliye götürmektedir. Doğu vilayetlerinden geldiğine inanılan saba rüzgarının Çin, Hıta ve Maçın gibi ülkeleri dolaştığına (Kurnaz, 1996: 511) ve sevgilinin saçının kokusunu alıp en son âşığın bulunduğu meclise uğramış olduğuna inanılmaktadır. Saba rüzgarının taşımış olduğu kokuların başında anber, misk, reyhan ve sümbül gelmektedir (Tolasa, 2001: 451).

Klasik şiirde sevgilinin saç uzunluğu bakımından yol, yılan, sümbül ve ömre benzetilmektedir. kokusu bakımından ise anber, misk (müşk) ve nâfe ile kıyaslanmaktadır. Sevgilinin saçı bazen misk, anber ve nâfe kokulu olarak sunulurken bazen de misk, anber ve nâfeden daha güzel kokulu olarak nitelendirilmektedir (Zavotçu, 2014: 18).

Bu beyitte şair, sevgilinin saç kokusunu dünyevî olan bütün kokulardan üstün tuttuğunu belirtmektedir. Sabah rüzgârı, sevgilinin saçının kokusunu çok uzak diyarlara, Çin’e kadar taşımıştır. Sevgilinin saçının kokusu öylesine güzeldir ki Çin’in meşhur olan anber ve miskleri bile artık onun yanında toprak gibi değersiz kalmışlardır. Şair, sevgilinin kokusunun güzelliği karşısında şaşkındır. Şairin burada

yapmış olduğu sadece bir övgü değildir. Aynı zamanda şair, mutlak olan güzelliğe karşı bir teslimiyet duygusu içerisinde.

Şair, misk ve anber kokusunu değersizlik bakımından toprağa benzeterek teşbih-i tam yapmıştır. Misk ve anber gibi kokular çok değerlidir. Saba rüzgârının bu kokuyu toprak gibi değersiz yapmasında tezatlıktan yararlanılmıştır. “Bâd-ı saba, saç, toprak, müşk ve anber” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

5 Yarından ağzuñuñ utanup çeşme-i hayât
Ger girdise kara yire yiri-durur yiri

Yar: 1. Sevgili. 2. Tanıdık bildik. 3. Dost.
Çeşme-i hayât: Hayat çeşmesi.

(Hayat çeşmesi [ölümsüzlük suyu] sevgilinin ağzını açmasından utanıp eğer kara toprağın altına girdiyse ona uygun olan yer budur.)

Bu beyitte şair, sevgilinin ağzını hayat kaynağı olarak görmektedir. Çeşme-i hayat (âb-ı hayat), *Kur’ân-ı Kerîm*’de Kehf Suresi’nin 61. ve 64. ayetleri arasında aktarılmış olan ve içeni ölümsüzlüğe kavuşturduğuna inanılan ebedi hayat suyuna denilmektedir. Efsaneye göre Hızır, dostu İlyas ile İskender-i Zülkarneyn’in maiyetinde bulunmaktadır ve ona kılavuzluk edip karanlıklar ülkesinde âb-ı hayatı aramaya çıkarlar. Hızır ile arkadaşı İlyas, bir su kenarında oturup yanlarında bulunan pişmiş balıkları yerken Hızır’ın elinden bir damla su balığa damlar. Balık o anda canlanıp suya atlar ve gözden kaybolur. Onlar da bu suyun âb-ı hayat suyu olduğunu anlayıp içerler. Daha sonra İskender’e haber verirler fakat suyu bulamazlar. İnanişâ göre, âb-ı hayat suyunu içip ölümsüzlüğe ulaşan Hızır ile İlyas o tarihten sonra Allah’ın emriyle dünyada sıkıntıya düşmüş olanların yardımına koşarlar. Kıyamete kadar sürecek olan bu görevi Hızır karada, İlyas ise denizde yerine getirmektedir (Zavotçu, 2014: 292).

Beyitte, sevgilinin ağzı o kadar taze, diri ve hayat doludur ki, ölümsüzlük suyu bile onun bu canlılığı ve güzelliği karşısında utanıp yerin altına gizlenmiştir. Sevgilinin ağzı yani dudakları, ölümsüzlük kılan hayat suyu ile karşılaştırılarak ondan üstün tutulmuştur. Hayat suyu da bu eksikliğini anlamış ve bundan dolayı utanmıştır.

Şair, halk arasında yaygın olarak kullanılan “utancından yere geçmek” deyimini hayat suyu ile ilişkilendirerek zikretmiştir. Hayat suyunun sevgilinin

dudağını açmasından utandığını, bu nedenle utancından kara yere girmesinin uygun olacağını ifade etmiştir.

Şair, hayat çeşmesine utanmak, gizlenmek ve yer altına girmek gibi insana özgü özellikler yükleyerek teşhis sanatına başvurmuştur. Şair, hayat çeşmesinin bile sevgilinin güzelliği karşısında “utanıp yere girdiğini” söyleyerek irsal-i mesel sanatına başvurmuştur. Beyitte “çeşme-i hayat” (yaşam) ile “kara yer” (ölüm) kelimeleri arasında anlam bakımından zıtlık yapıldığı için tezat sanatı yapılmıştır. “Yar, ağız, çeşme-i hayat ve kara yir” kelimeleri ile tenasüp sanatına müracaat edilmiştir.

6 Tañ ol degül ki perriye dīvâne olalar
 Tañ bu-durur ki yüzüğe dīvānedür perī

Dīvâne: 1. Mecnun, çılgın, deli. 2. Akılla ilgisini kesmiş, kendini duygularının coşkunluğuna bırakmış, aşkın buyruğu altına girmiş olan kimse.

Perī: 1. Tabiat üstü bir güce sahip olunduğuna inanılan cin taifesinin çok güzel ve çok alımlı olanlarına verilen isim. (Genellikle dişi kabul edilir). 2. Çok güzel kadın veya genç kız.

(Şaşıllacak olan şey [onların] periye âşık olması değildir ki! Asıl şaşıllacak olan budur ki perilerin dahi senin yüzeğe âşık olmasıdır.)

Bu beyitte şair, sevgilinin yüz güzelliğini peri güzelliğinin bile ötesine taşımaktadır. Olağanüstü bir güzelliğe ve benzersiz bir yaratılışa sahip olan ve görünmekten pek hoşlanmayan periler, soyut ve tasavvura açık olan özelliklerinden dolayı klasik Türk şiirinde, sevgiliye en çok benzetilen varlıkların başında gelmektedirler. Klasik şiirde periler, genellikle güzellikleri, görünmezlikleri ve güzellik unsurlarından ise cadı ya da büyüleyici olarak nitelendirilen gözleriyle, uçmalarıyla, sihirli oluşlarıyla, latif cisimleriyle, suyun bulunduğu yerlerde yaşamalarıyla, onları gören kimseleri delirtmeleriyle, müzik aleti çalmalarıyla ve davet edilmeleriyle ele alınmaktadırlar. Dolayısıyla perinin sevgiliye olan teşbihi ile perinin bütün vasıfları sevgilinin de vasıfları olmaktadır (Şanlıtürk, 2023: 4).

Şair, klasik şiirde sıklıkla karşımıza çıkan “güzelliğin tabiatüstü derecesi” mazmununu kullanmıştır. Peri, efsanelerde olağanüstü güzellikte olan bir varlık olarak geçmektedir. Ancak bu beyitte şair, güzellik hiyerarşisini tersine çevirmektedir. Çünkü güzelliğin en üst rütbesi olarak bilinmekte olan “peri” bile sevgilinin yüzünü görünce güzelliğine tutulmuştur. Burada şair, sevgiliyi “periden çok daha güzel” ve hatta

perilerin bile aklının başından almakta olan bir varlık olarak tasvir etmiştir. Böylece sevgilinin eşsiz güzelliği beşerî değil, ilahî bir güzellik mertebesine yükselmiştir.

Şair “perilerin dahi senin yüzüne âşık olmasıdır” ifadesiyle periye, âşık olma gibi insani özellikler yükleyerek teşhis sanatı yapmıştır. Aynı zamanda şair, kullanmış olduğu bu ifadeyle abartı yapmış, mübalağa sanatına başvurmuştur. “Peri, divane ve yüz” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır. Beyitte, “tan, ki, perî, dîvâne” gibi sözler bir ahenk unsuru tekrar edilmiş, şair sesin gücünden yararlanmıştır.

7 Yüzin kara kılup başını kes kalem bigi
Her kim yazarsa vaşfuñı dîvâne serserî

Serserî: 1. Terbiyesi ve edebi noksan, davranışları uygun olmayan, külhanbeyi tipli kimse, hayta. 2. Yersiz yurtsuz, belli bir işi olmayan, avare, başıboş kimse.

(Yüzünü karaya boyayıp başını kalem [sivri, keskin] gibi [öyle bir] kes ki her kim senin güzelliğini yazmaya kalkarsa deli ve serseri olsun.)

Bu beyitte şair, hem aşka teslim olmanın verdiği deliliği hem de sanatın sınırlarını incelikle dile getirmeye çalışmıştır. Burada şair, “ey sevgili! sen öylesine güzelsin ki seni anlatmak isteyen kişi sonunda deli olur. En azından seni anlatmaya çalışacak olan kalem yüzünü karartıp başını kessin, çünkü senin güzelliğini anlatmaya çalışmak en büyük deliliktir” demektedir.

Beyitte kullanılan “yüzü karartmak” ve “baş kesmek” kelimeleri kalem üzerinden yapılmış olan bir mecaz zinciridir. Kalem, yazı yazmak için ucundan kesilerek açılmaktadır. Aynı zamanda yazı yazarken kalem mürekkebe batırılır, yani yüzü karartılır. Kalemin başının kesilmiş ve yüzünün karartılmış olması, yazmaya hazırlık yapıldığını bizlere göstermektedir.

Aynı zamanda beyitte kalem, şairin dilini yansıtırken, yazmak ise aşkı dile getirmek eylemini temsil etmektedir. Şair, sevgilinin güzelliğinin anlatılamayacak kadar yüce olduğunu, onu yazmaya kalkışacak olanın kaleminin kırılacağını, yüzünün kararacağını ve aklının şaşacağını ifade etmektedir. Yani, aşkın hakikatini anlatmaya sözlerin yetmeyeceğini, dilin ise aciz kaldığını anlatmaya çalışmaktadır.

Şair, “yüzünü karaya boyayıp başını kalem (sivri, keskin) gibi (öyle bir) kes” ifadesiyle insana kalem benzetmesi yaparak teşbih-i tam sanatından yararlanmıştır.

Şair, sevgilinin güzelliğini yazmaya kalkışanın delireceğini söyleyerek mübalağa sanatı yapmıştır. “Yüz, baş, kalem, yazmak ve vâsf” kelimeleri ile tenasüp yapılmıştır.

8 Dehhâni hâtırını ki enver kıılır yüzün
Dir-ise ‘abduhu yaza billâh Enverî

Enver: Aydınlık, çok parlak, çok nurlu.

‘Abduhu: Allah’ın kulu.

Billâh: “Allah hakkı için, Allah için” anlamında bir yemin sözü.

([Ey sevgili], senin yüzün öyle güzel ki Dehhânî’nin gönlünü aydınlatır! Bunu kim yazdı diye eğer biri sorarsa Allah hakkı için Allah’ın kulu olan Enverî yazdı denilsin.)

Bu beyitte şair, kendi üslubunun ve yetkinliğinin farkından olup dolaylı bir şekilde şairliğine övgüde bulunmaktadır. Burada şair, sevgilinin yüzünü överken çok güçlü ve etkileyici bir anlatım sergilediğini ima eder. Bu yüzden bunu okuyan veya duyan kişinin “bu kadar etkileyici ve güzel olan sözleri yalnızca İranlı usta şair Enverî yazmış olabilir” demesini beklemektedir. Yani beyitte bir taraftan sevgilinin güzelliği övülürken diğer taraftan şair, kendi şiir ustalığını dolaylı bir şekilde övmektedir.

Enverî, Horasan’ın Deşt-i Hâverân vilayetine bağlı olan Ebiverd ilçesinin Bedene köyünde doğmuştur. Bu sebeple Enverî, Ebiverdî nisbesiyle de tanınmaktadır. Hayatı hakkındaki bilgiler, başta şura tezkireleri olmak üzere diğer kaynaklarda da rastlanılmış olan bilgilerden ibarettir. Enverî’nin ölüm tarihi net olarak bilinmemektedir. Enverî, sağlam bir şiir tekniğine sahiptir. Ayrıca hayal gücü geniş ve edebî sanatları çok iyi şekilde kullanabilmekte olan bir şairdir (Karahan, 1995: 267-268).

Dehhânî tecrit yoluyla kendisini İranlı ünlü şair Enverî ile mukayese etmiş, en az onun kadar iyi bir şair olduğunu dile getirmeye çalışmıştır. Beyitte geçen “enver-Enverî” sözleri ile tekrar ve isticak sanatlarından yararlanılmıştır. “Hatır, enver, yüz” kelimeleri ile tenasüp yapılmıştır.

GAZEL 12

- 1 Yā Rab ol ḥūrī perī mi ya melek
Kim arara yandı hecrinde[n] yürek
- 2 G zley p yüz yıl göziyle dünyede
Görmedi yüzi bigi bir ay felek
- 3 Tudağın öpüp şekerden söylerem
Dutmayısar mıdur ol aqq-ı nemek
4. K rp gin n  klarından bulalar
Yarsalar bağrumı biğ anlı yilek
- 5 Yüregüm odına gözüm yaşına
Geh semender oluram g h  semek
- 6 an yudaram ğu  a yirem  h kim
Bağa budur d n   gün içmek yimek
- 7 Yolu a Dehh ni bir gün  liser
' ıbet  uda yiter  ulu se ek

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım �ekli / Türü	Gazel / ��ık�ne Gazel
Vezni	F�'il�t�n / F�'il�t�n / F�'ilün
Redif	---
Kafiye	-k: "k" rev�: kafiye-i mücerrede
Kafiye �eması	aa-ba-ca-da-ea-fa-ga
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 7

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 Yā Rab ol ḥūrī perī mi ya melek
Kim arara yandı hecrinde[n] yürek

Ḥ r : Cennet kızı.

Hecr: Ayrılık.

(Ey Rabbim! O huri [sevgili], bir peri mi yoksa bir melek midir? Çünkü onun ayrılığından dolayı bu yürek [böyle] karara karara yandı.)

Bu beyitte şair, sevgilinin güzelliğini ifade etmek için onu beşer üstü olan huri, peri ve melek gibi varlıklarla kıyaslamaktadır. Yani aslında şair, bu varlığın insana hiç benzemediğini söylemektedir. Beytin ilk dizesinde şair, sevgilinin güzelliği karşısında şaşkın ve hayran kaldığı için doğrudan Allah’a hitap etmektedir. Bu durum sevgilinin olağanüstü güzelliğine ve şairin akıl almaz aşk acısına işaret olunmaktadır. Aynı zamanda bu durum, şairin aciziyetini dile getirmesinin bir yolu olduğu gibi, sevgilinin erişilmezliğine dair bir serzeniştir.

Beytin ikinci mısrasında şair, “onun ayrılığından bu yürek (böyle) karara karara yandı” ifadesini kullanarak sevgilinin ayrılığından gönlünün aşk ateşiyle kararıp kömür gibi olduğunu, ruhunun ise bu ayrılıktan dolayı karanlığa gömüldüğünü belirtmeye çalışmaktadır.

Genel olarak bakıldığında şair, sevgiliye güzelliğinden dolayı hem hayran olduğunu hem de ayrılığından perişan olduğunu söylemektedir. Sevgilinin insan olmadığı fikrini öne süren şair, bu fikre sığınarak kendi çaresizliğini meşrulaştırmaya çalışmaktadır.

Şair beyte “ey Rabbim” hitabıyla başlayarak nida sanatına başvurmuştur. Şair “o huri (sevgili), bir peri mi yoksa bir melek midir?” ifadesiyle, cevabını bildiği bir soruyu bilmiyormuş gibi yaparak tecahül-i arif sanatına başvurmuştur. “Huri, peri ve melek” kelimeleri ile tenasüp yapılmıştır.

2 Gözleyüp yüz yıl göziyle dünyede
Görmedi yüzi bigi bir ay felek

(Felek [kader, gök], yüz yıl boyunca göziyle dünyayı gözleyip durdu ama [sevgilinin] yüzü gibi bir ay [yüzlü sevgili] görmedi.)

Bu beyitte şair, sevgilinin güzelliğini göklerin gözlemesi aracılığıyla kıyaslamaya çalışmaktadır. Klasik şiirde sema, çerh, eflak, gerdûn, sipihr, gök ve asuman gibi eşanlamlarıyla kullanılan felek, şairler tarafından daha çok yücelik, genişlik, yükseklik, parlaklık ve sonsuzluk gibi özellikleriyle anılmaktadır. Sevgili felekten bile daha yüksek değerdedir. Felek ancak sevgilinin sarayı olarak kabul edilmektedir (Pala, 2015: 150).

Burada şair, feleği yalnızca bir gökküre olarak değil, kader, zaman ve gözlem gücüne sahip olan yüce bir otorite olarak göstermektedir. Şair, bunca zamandır dünyayı

görüp gözetleyen ve üstünden binlerce insanın geçmiş olduğu feleğin bile sevgili kadar güzel bir yüz görmediğini söylemektedir. Burada sevgili eşsiz kabul edilmektedir.

Klasik şiirde sevgilinin kendisi, yüzü, yanağı ve alnı güzellik olarak aya benzetilmektedir. Hatta bütün benzetmelerde sevgilinin yüzü aydan daha güzel, üstün ve parlak kabul edilmektedir. Şair de burada sevgilinin yüzünü ayla kıyaslamaya girişmemiş, ayın ötesine taşımaya çalışmıştır. Çünkü burada şair, ayı diğer güzel yüzlere benzetme ve kıyaslama unsuru olarak kullanmıştır. Sevgili ise bu standardı aşan güzelliktedir. Sevgili eşsiz güzelliği, erişilmezliği, benzersizliği, nurani aydınlığı ile göğün bile şu ana dek göremediği bir yüze sahiptir.

Beyitte felek, gözetleyen bir varlık olarak tasvir edilmiş, teşhis sanatına müracaat edilmiştir. Sevgilinin yüzü aya benzetilerek teşbih yapılmıştır. Şair, “felek (kader, gök), yüz yıl boyunca gözüyle dünyayı gözleyip durdu” ifadesini kullanarak abartıya kaçmış, yine teşhis ve mübalağa sanatına başvurmuştur. “Göz, dünya, ay ve felek” kelimeleri ile tenasüp yapılmıştır.

3 Tudağın öpüp şekerden söylerem
Dutmayısar mıdur ol haqq-ı nemek

Haqq-ı nemek: Tuz hakkı.

*([O sevgilinin] dudağını öpüp [mutluluktan] şeker gibi tatlı sözler söylerim.
[O sevgili] tuz hakkını [yani vefayı] gözetmeyecek mi?)*

Bu beyitte şair hem aşkın haz dolu yönünü hem de sevgiliden beklemiş olduğu vefayı dile getirmeye çalışmaktadır. Klasik şiirde sevgilinin dudağı nitelik bakımından bir ilaç, tabip, devâ, dârü’ş-şifâ, tiryak ve gül şeker olmaktadır. Âşığa can veren her türlü ilaç ve meziyet sevgilinin dudağında mevcuttur. Bazen tatlı ve helva gibi olur. Bazen şirin, şehd, hurma, şeker ve ney-şeker olur. Bunun yanında bazen âşığı azarlamasıyla ve kötü sözleriyle zehirde olabilmektedir (Pala, 2015: 285). Burada şair, sevgilinin dudağını mutluluk ve lezzet kaynağı olarak göstermiş, şeker ile nitelendirmiştir. Sevgilinin dudağını öpen şair, almış olduğu şeker tadıyla tatlı sözler söylemeye başlamıştır.

İkinci dizede şair, “haqq-ı nemek” ifadesiyle, sevgiliden vefa beklediğini söylemektedir. Klasik Türk şiirinde tuz-ekmek hakkı deyimi, birinin iyilik ettiği, yedirip içirdiği biri üzerinde oluşan hakkı veya söz konusu kişinin ona duymuş olduğu

gönül borcu demektir (Kırbaş, 1991: 339). Aynı zamanda tuz ve ekmek hakkı vefa, sadakat, arkadaşlık, dostluk, insanlık, mertlik, samimiyet ve dürüstlük gibi kavramları da içine alan zengin bir klişedir (Özcan, 2013: 102). Sevgilinin dudağından öpen şair, sevgilinin kendi üzerinde hakkı olduğunu söyler. Ayrıca şair, sevgiliye gönülden bağlı olduğunu ifade ederek, sevgilinin de bu hatırı gözetmesi gerektiğini tuz hakkıyla belirtmeye çalışmıştır.

Beyitte sevgilinin dudağı şekere benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. Şair, “tuz ekmek hakkı” ifadesiyle kültürel bir gönderme yaparak irsal-i mesel sanatına başvurmuştur. Şair, sevgili tuz hakkını yani vefayı gözetmeyecek mi, diye sorarak istifham sanatına başvurmuştur. “Dudak, şeker, hakk-ı nemek” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

4 Kirpüğünñ oklarından bulalar
Yarsalar bağrumı biñ kanlu yilek

Bağır: 1. Ciğer, 2. Sine, göğüs. 3. Kalp, yürek, gönül.

(Kirpiklerinin oklarından bulup [çıkarıp], ciğerimi yarsalar, içinden bin kanlı yilek çıkar.)

Bu beyitte şair, aşktan dolayı çekmiş olduğu ruhsal acıyı bedensel bir yaralanma imgesiyle ifade etmeye çalışmıştır. Klasik şiirde sevgilinin kirpikleri ok mazmunuyla ifade edilmektedir. Ciğerini aşkın merkezi olarak gösteren şair, sevgilinin kirpiklerini yaralayıcı bir unsur olarak göstermektedir. Sevgilinin her kirpik oynatışı, şairin ciğerine bir ok saplamaktadır. Bu yüzden şair, her bir ok darbesiyle ciğerinde bin katlı kan izi oluştuğunu söylemektedir. Bu durum aşkın, görünmeyen fakat derin ve sürekli kanatan bir yara olduğunu bizlere göstermektedir.

Beyitte şair, “kanlı yilek” ifadesiyle, yeleş hem içlik anlamında hem de göğüs üzerine giyilen, kana bulanmış olan giysi anlamında kullanmıştır. Burada “bağır” kelimesi sembolik olarak; kanlı olan aşk hatırası, ciğerinin kat kat parçalanmış olması ve açılan her yaranın bir yilek gibi üst üste birikmiş olması anlamında kullanılmıştır.

Beyitte sevgilinin kirpikleri oka benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. Beyitte geçen “içinden bin kanlı yilek çıkar” ifadesi gerçekte olabilecek bir durum olmadığından şair, içi yara dolu mesajı vermeye çalışarak kinaye sanatı yapmıştır. Ayrıca şair “bin kanlı yilek” ifadesiyle, aşk yarasının büyüklüğünü göstermek

suretiyle mübalağa sanatına başvurmuştur. “Kırpık, ok, bağır ve kanlı yilek” kelimeleri ile tenasüp yapılmıştır.

5 Yüregüm odına gözüm yaşına
Geh semender oluram gāhī semek

Geh: 1. Bazen, bazı zaman, kâh. 2. Vakit, zaman.

Semender: 1. Kurbağagillerin kuyruklular sınıfından kertenkeleye benzer, kuyruklu, dört bacaklı, uzun gövdeli suda ve karada yaşayan çeşitli türleri bulunan hayvan. 2. Ağzından alevler saçan ve ateşte yanmadığına inanılan büyük bir kertenkele şeklinde tasavvur edilen masal hayvanı.

Gāhī: Bazen, ara sıra, bazı defa.

Semek: Balık.

(Yüreğimin ateşinden ve gözlerimin yaşından dolayı bazen semender olurum bazen de balık olurum.)

Bu beyitte şair, aşkın yakıcı olan ateşinden dolayı semender gibi ateş içerisinde yanıp kül olmadan yaşadığını, gözyaşlarından dolayı ise balık gibi su içerisinde yaşayıp durduğunu ifade etmeye çalışmaktadır. Klasik şiirde semender, hakkında çok çeşitli rivayetler bulunduran ve şark efsanelerine göre ateş içinde yaşamış olduğu söylenen bir hayvandır. Aynı zamanda semender, su kertenkelesine de benzetilmektedir. Semender, vücudunun iki tarafında bulunan su keseleriyle kıvılcımlı olan kül üstünde yürüyeceği zaman sağını ve solunu sulayarak geçtiğinden dolayı ateşte yanmazmış. Semenderin, ateşe girdiği anda vücudunda bir çeşit yağ salgılayarak kendini ateşe karşı koruduğu rivayet edilmektedir (Aktaş, 2008: 160).

Şair, sevgiliye kavuşamadığından dolayı çekmiş olduğu gönül ateşini semenderin hâline benzetmiştir. Aynı zamanda, çaresizliğinden ve içindeki sızıdan dökmüş olduğu gözyaşlarının çokluğunu belirtmek adına kendini balıkla eşdeğer görmektedir. Şair bu iki hâl arasında gidip gelerek, aşkın hem yakan hem de boğan tarafını vurgulamaya çalışmıştır.

Beyitte şair, kendini hem semendere hem de balığa benzeterek teşbih-i belîğ yapmıştır. Beyitte semender ateşle, balık ise su ile ilişkilendirildiği için anlam bakımından zıtlık oluşturulmuş, tezattan yararlanılmıştır. Şair, aşkın şiddetini olağanüstü bir seviyede anlatmış hem ateşte yandığını hem de suda boğulduğunu

belirterek mübalağa yapmıştır. “Yürek, od, gözyaşı, semender ve balık” kelimeleri arasında tenasüp bulunmaktadır.

6 Kan yudaram guşsa yirem âh kim
Baña budur dün ü gün içmek yimek

Guşsa: Keder, gam, tasa, hüzn.

(Kan içer; üzüntüyle beslenirim, ne yazık ki benim için dün ve bugün yemek, içmek bundan ibarettir.)

Bu beyitte şair, günlük hayatta yiyeceğinin gam, içeceğinin ise kan olduğunu söyleyerek, klasik aşkın dert ve acıyla var olma hâlini etkili bir şekilde ifade etmeye çalışmıştır. Şair için günler aşk acısıyla geçmektedir. Normal bir insanın tüketmiş olduğu nimetler yerine kendisi, dert ve kederle beslendiğini söylemektedir.

Burada, gözyaşının kana dönmüş olması aşk acısının şiddetini göstermektedir. İçi yanan şair, öfkeyle kendini yiyip bitirmektedir. Şairin kullanmış olduğu “gussa yemek” ifadesi ise yaşanan acıyı gıda gibi tüketmek, dertle birlikte yaşamak anlamını taşımaktadır. Aynı zamanda şair, “dün ü gün” zaman vurgusu ile içinde bulunmuş olduğu durumun gelip geçici olmadığını; gece ve gündüz, aralıksız ve sürekli olduğu vurgulamaya çalışmıştır.

Beyitte şair, kan ve üzüntüyle beslendiğini söyleyerek mübalağa sanatına başvurmuştur. “Kan yutmak” bir deyim olduğu için bu söz, irsal-i mesel sanatına işaret etmektedir. Beyitte “dün ve gün” kelimeleri arasında zıtlık olduğu için tezat sanatı yapılmıştır.

7 Yoluña Dehhâni bir gün öliser
‘Âkıbet şuda yiter şulu seņek

Seņek: *E. T. Türk. ve halk ağzı.* Topraktan yapılmış veya çam ağacından yapılmış su testisi, su kabı.

([Ey sevgili!] Dehhânî senin yolunda bir gün ölecektir. Nitekim su testisi su yolunda kaybolur, gider.)

Bu beyitte şair, sevgilinin yolunda ölmeyi göze aldığını söylemektedir. Nasıl ki su testisi su yolunda kırılıyorsa şair de sevgilinin yolunda kaçınılmaz olan bu akıbetle razı olduğunu ifade etmektedir. Şairin beyitte kullanmış olduğu “su testisi su yolunda

kırılır” atasözü; bir kişi ya da bir şey, hangi amaca uygun hareket ve hizmet ediyorsa o uğurda bir kazaya uğrar veya yok olur, anlamına gelmektedir. Bu yüzden şair de kendisini su testisine eşdeğer görüp benzeterek kendi sonunda böyle olacağını söylemektedir.

şair burada şikâyetçi değil, bir kabulleniş içerisindedir. Kaçınılmaz olan ölümü keder olarak değil, sadakat olarak görmektedir. Ayrıca ölümü de âşık olmanın doğal bir sonucu olarak görmektedir. Sevgi ne kadar ağır gelirse gelsin, buna rağmen isyan etmemektedir.

şair kendisini su testisine benzeterek teşbih-i belîğ sanatı yapmıştır. şair, “su testisi su yolunda kırılır” atasözünü kullanarak irsal-i mesel sanatından yararlanmıştır.



GAZEL 13

- 1 İy bî-vefâ cefâlaruňa ben vefâ direm
Zahmuma ‘ayn-ı merhem ü derde devâ direm
- 2 Direm şikâyetüm var-ısa hem hayâlünge
Şanma ki senden özgeye ben mâcerâ direm
- 3 Mihrâb olalı karşıma peyveste kaşlaruň
Mihrâba yüzüm urubanı rabbenâ direm
- 4 Ben kim olam ki vuşlatuňa yol bulam senün
Yir öperem ırakdan u her dem du‘â direm
- 5 Ol baş kim yoluňa senün toprak olmadı
Toprak ol başa ne baş aňa hebâ direm
- 6 İñen dağı ıñıtmeze gel urma sözümi
Ayrığa dimezem işid âhir saňa direm
- 7 Dehhâni âhı her gice Sidre’ye irişür
‘Aşkına anuň anuň-içün müntehâ direm

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Mef‘ûlü / Fâ‘ilâtü / Mefâ‘ilü / Fâ‘ilün
Redif	Direm
Kafiye	-â: “â” revî: kafiye-i mücerrede
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea-fa-ga
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 7

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 İy bî-vefâ cefâlaruňa ben vefâ direm
Zahmuma ‘ayn-ı merhem ü derde devâ direm

Bî-vefâ: Vefasız, sadakatsiz, sözünde durmayan, dönek.

Cefâ: Sıkıntı, eziyet, cevr, ezâ.

Vefâ: 1. Verilen sözü yerine getirme, sözünde durma. 2. Dostluk ve muhabbette sebat etme, sadâkat ve bağlılık, sevgide süreklilik.

Zahm: Yara.

Merhem: 1. Yağlı veya yağsız, yumuşak veya koyu kıvamda, içinde gerekli etkili maddeler bulunan, deri üzerine sürülerek kullanılan ilaçların ortak adı. 2. *mec.* Bir

üzüntünün, manevi bir acının şiddetini azaltarak, teselli ve ümit kaynağı olacak şey, çâre.

Devâ: 1. Derman, ilâç, şifa. 2. Tedbir, çâre.

(Ey vefasız [sevgili] senin cefalarına [eziyetlerine] karşın ben [sana] vefâ gösteriyorum. [Seni] yarama merhemim ta kendisi ve derdime derman kabul ediyorum.)

Klasik şiirde cefâ, dert, gam, mihnet, bîmâr, nâle gibi şekillerde karşımıza çıkan belalar âşığın başından hiç eksik olmaz. Klasik şiirde âşık her daim dertlidir, sevgilisine kavuşmak ister ona ulaşmak için uğraşır fakat başı beladan hiç kurtulmaz. Aşk öyle bir dert ve hastalıktır ki hiçbir hekim buna derman olamamıştır. Âşığın sevgili uğruna çektiği acının, derdin dermanı yine sevgilinin kendisidir. Çünkü âşığın teslim olduğu kişi sevgilidir, bu yüzden tesellinin kaynağı da yine sevgilidir. Sevgili âşığa acı çektirse de zulmetse de âşık bundan hiçbir şekilde acı duymaz. Çünkü sevgilinin vermiş olduğu eziyet bile âşık için bir gönül eğlencesidir. Sevgiliden gelen her türlü acı, keder, cefa âşığa hoş gelir. Sevgilinin âşığa vermiş olduğu eziyet âşık için bir vefa göstergesidir. Çünkü bu eziyet onu umursadığı anlamına gelir (Kola, 2016: 84).

Şair birinci mısırda, sevgilinin vefasızlığı karşısında âşığın kararlı bir şekilde vefalı davranacağını belirtmektedir. Bu beyit bizlere karşılıksız sadakatin örneğini göstermektedir. Âşık sevgiliden dolayı çekmiş olduğu eziyeti bile aşkın bir gereği olarak görür. Âşık sevgilinin eziyetini, cefasını ve vefasızlığını şikâyet etmez, bunları sevgiliye sadık kalmak için bir görev olarak görür.

Şair ikinci mısırda, sevgiliyi hem yarasının sebebi olarak hem de şifası olarak görmektedir. Sevgili ne kadar eziyet etse de şair ona bağlılığını dile getirmekte ve sevgiliye karşı vefalı davranmakta kararlı olduğunu ifade etmektedir. Şairin öne sürmüş olduğu bu düşünce klasik şiirde sıklıkla öne sürülen “dert sevgiliden gelir, deva da ondan gelir” anlayışının bir ifadesidir. Bu bizlere âşığın aşk yolunda her türlü acıya, kedere ve eziyete gönüllü olduğunu ve bunun için bütün benliğinden vazgeçme noktasına geldiğini göstermektedir.

Şair “iy bî-vefâ” sözüyle sevgiliye seslenmiş (nida), sevgili için bu sözü söyleyerek “açık istiare” yapmıştır. Beyitte kullanılan “bî-vefâ-vefâ” ile “derd-devâ” kelimeleri arasında anlam bakımından zıtlık vardır, şair burada tezat sanatına başvurmuştur. “Bî-vefâ, cefâ, vefâ, zahm, derd ve devâ” kelimeleri ile tenasüp yapılmıştır.

- 2 Direm şikâyetüm var-ısa hem hayâlünje
Şanma ki senden özgeye ben mâcerâ direm

Özge: 1. Başka, gayri. 2. Bir başkalığı olan, kendine has, değişik.

Mâcerâ: 1. Baştan geçen, yaşanan olay dizisi, vuku bulan hal ve olay. 2. Sonu tehlikeli, belirsiz ve heyecanlı yaşayış, serüven, sergüzeşt.

(Eğer benim bir şikâyetim varsa da onu sadece senin hayaline söylerim. Sanma ki ben senden başkasına başımdan geçenleri anlatırım.)

Hayal unsuru divan şiirinin olmazsa olmazlarından. Divan şiiri geleneği âşığın sevgiliyle vuslata asla izin vermez. Âşık sevgiliye ulaşamayıp kavuşamadıkça yüreği bu acıyla daha çok dağlanır. Bundan dolayı sevgiliye ulaşamayan âşık da sevgiliyle ilgili hayaller kurar (Anbar, 2018: 3).

Şair bu beyitte, sevgiliden yana bir şikâyeti olsa dahi bunu sadece sevgilinin hayaline söyleyeceğini ve sevgiliden başkasına başından geçen dertleri anlatmayacağını ifade etmektedir. Beyitte geçen “şikâyetim varsa da” cümlesinden anlaşılacağı üzere şair burada içten içe bir sıkıntısı olduğunu ima etmektedir. Buradaki sıkıntısı sevgilinin, hicranı, vefasızlığı veya ilgisizliği olabilir. Fakat buna rağmen şair, sevgiliden dolayı oluşan bu sıkıntıların, sevgilinin kendisine değil sadece sevgilinin hayaline söyleyebileceğini ifade eder. Şair öyle derin bir sadakatle sevgiliye bağlıdır ki sevgilinin kendisine bile doğrudan şikâyetle bulunmaz, sadece kendi zihninde oluşturmuş olduğu sevgilinin suretine yönelir. Burada bahsedilen sevgilinin hayali âşığın sırdaşıdır.

Şair ikinci mısırda “sanma ki ben senden başkasına başımdan geçenleri anlatırım” ifadesini kullanarak, sevgiliye olan aşkının, sevginin ve muhabbetinin ne kadar saf, temiz ve sadece ona özel olduğunu dile getirmektedir. Şairin burada sevgiliye olan aşkını sadece kendine sakladığını ve kimseye anlatma tenezzülünde bulunmadığını söyleyebiliriz. Çünkü şair sevgiliye kırgın olsa dahi bu durumu başkasına anlatmayacak kadar sadıktır.

Beyitte geçen “şikâyet, hayâl, özge ve mâcerâ” kelimeleri arasında tenasüp vardır.

- 3 Mihrâb olalı karşıma peyveste kaşların
Mihrâba yüzüm urubanı rabbenâ direm

Mihrāb: 1. Cami, mescit gibi ibadet yerlerinde kible duvarında bulunan, zeminden biraz yüksek girintili olan, cemaatle namaz kılarken imamın önünde durduğu yer. 2. *mec.* Güzelliğinden, yüceliğinden vb. olan üstün niteliklerinden dolayı kendisine yöneline kimse veya makam.

Peyveste: 1. Erişmiş, ulaşmış, vâsıl olmuş. 2. *zf.* Daima, muttasıl, bir diziye.

Rabbenā: Ey Allah'ım, Allah'ım.

(Kaşların karşıma mihrap gibi birleşip durduğundan beri, yüzümü o mihraba çevirip “Ey Allah'ım” diyerek dua ederim.)

Klasik Türk şiirinde “mihrap” cami ile ilgili olarak kullanılan unsurlar arasından en çok karşımıza çıkan mimari unsurdur. Mihrap, genelde sevgilinin kaşlarıyla ilgili olarak kullanılır. Şekil itibarıyla sevgilinin kaşları mihraba benzetilir. Âşıklar ise namaz kılmak amacıyla bu mihraba doğru dönüp saf tutanlara benzetilmektedir (Kaplan, 2018: 473).

Şair bu beyitte, sevgilinin güzellik unsurları içerisinde yer alan kaşlarını mihraba benzeterek bu kaşları ibadet yönü olan kible hâline getirmiştir. Şair sevgilinin kaşlarına bakmayı namaz kılmak için yüzünü mihraba dönmek gibi kutsal bir davranış, eylem olarak görmektedir.

Beytin ikinci mısrasında şair “Rabbenâ” ifadesini kullanarak, sevgiliye olan bağlılığının ve aşkının sadece mecazî ve bedenî bir aşk olmadığını ayrıca ruhanî bir bağlılık olduğunu da vurgulamaktadır. Sevgilinin aşkı ve güzelliği karşısında huşuya kapılan şair, burada aşkı ibadet gibi yaşanmakta olan kutsal bir durum olarak yansıtmaya çalışmaktadır. Aşk, âşığın gönlünde bir duaya dönüşmüştür. Âşık, yönünü kibleye dönüp sevgilinin güzelliği karşısında Allah'a yönelerek dua etmektedir.

Tasavvufî açıdan beyte baktığımızda söz konusu olan aşkın, mecazî aşktan ilahî aşka geçiş sürecini yansıttığını söyleyebiliriz. Zahirdeki bir güzellik gibi görünen sevgilinin kaşları âşığın gözlerine ilahî bir tecelli olarak görünür. Şairin beyitte söylediği “kaşların karşıma mihrap gibi birleşip durduğundan beri” sözü âşığın sevgiliye olan aşkının dünyevi olmaktan çıkıp manevileşmesini ifade etmektedir. Şair “Rabbenâ direm” sözüyle de sevgilinin güzelliğini gördüğünde bu güzellik karşısında Allah'ı hatırladığını ve O'na yöneldiğini belirtmektedir. Tasavvufî görüşte, iyi ve doğru bir niyetle güzel bir surete bakmak Allah'a açılan bir kapı olarak görülür. Şair de bu beyitte sevgilinin güzelliğini temsil eden kaşlarını, Allah'a açılan bir kapı olarak görür ve kalben Allah'a yönelir.

Beyitte sevgilinin kaşlarının mihraba benzetilmesiyle teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. “Mihrâb-kaş” ve “Mihrâb, yüz” sözleri arasında leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp bulunmaktadır. “Mihrâb” sözü ile tekrar yapılmıştır.

4 Ben kim olam ki vuşlatuğa yol bulam senün
Yir öperem ırakdan u her dem du‘â direm

Vuşlat: Sevdigine kavuşma.

Irak: Uzak.

(Ben kim oluyorum ki sana kavuşmaya bir yol bulayım? Uzaktan toprağını öper, her an senin için dua ederim.)

Şair beytin birinci mısrasında “ben kim oluyorum ki sana kavuşmaya bir yol bulayım” diyerek kendini küçük görmüş ve alçakgönüllülük göstermiştir. Şair kendisini sevgiliye ulaşabilmek için değersiz ve yetersiz görmektedir. Âşık burada sevgiliyi büyük ve yüce kendisini ise sevgili karşısında küçük ve değersiz görmüştür. Bu düşünce klasik aşk söyleminde sıklıkla karşılaşılan bir durumdur.

Beytin ikinci mısrasında “uzaktan toprağını öper, her an senin için dua ederim” ifadesiyle şair, sevgiliye çok uzak olduğunu fakat sevgiliye doğrudan ulaşamasa dahi ona yönelmiş olduğunu ve bulunmuş olduğu yeri kutsal sayıp toprağını öptüğünü belirtmiştir. Bu durum bizlere şairin sevgiliye duymuş olduğu aşkın çok derin ve saygın olduğunu göstermektedir. Âşık sevgilisine kavuşamasa bile onu sevmekten vazgeçmez. Her vakit sevgili için dua etmektedir. Yapılan bu dua hem şairin bir bekleyiş içinde olduğunu hem de ümitle dolu bir yaşama biçimi takındığını bizlere göstermektedir. Bu beyit bizlere çaresiz olan bir aşkın, sabırlı bir bekleyişin ve aynı zamanda zorluklara rağmen vazgeçmeyen bir inancın göstergesidir. Şair, sevgiliye ulaşamamasına rağmen sevgiliyi unutmayı değil her an onu anarak yaşamayı tercih etmektedir.

Tasavvufî açıdan beyte baktığımızda kulun kendi eksikliklerinin ve günahlarının farkında olup Allah’a ulaşmaya ve yönelmeye layık olmadığını hissettiğini söyleyebiliriz. Tasavvufta bu durum kulun içinde bulunduğu en makbul hâllerinden biri olarak görülür. Kul, Allah’a layık olmadığını bildiği hâlde yine de Allah’a yönelir ve acı bir edep hâli içindedir. Buradaki Allah’a yöneliş hâli ulaşamayan bir ilahî yakınlık hâlidir. Kul Allah’ın adına, izine, tecellisine hatta

toprağına dahi özlem ve hasretle yönelmektedir. Şairin ikinci dizede kullandığı “toprağını öpmek” sözü; Hz. Peygamber’in toprağına yüzünü sürüp öpmek, Kâbe toprağını öpmek gibi kutsal olarak görülen bu mekanlara duyulan aşkın, özlemin ve hasretin bir sembolü olarak görülebilir.

Şair “her an senin için dua ederim” sözüyle kulluk bilinci içinde olduğunu ifade ederek, ben buradayım, demektedir. Tasavvuf düşüncesinde dua sadece bir istek değildir ayrıca bir bağlılık ve yöneliş biçimidir.

Beyitte “ben kim oluyorum ki sana kavuşmaya bir yol bulayım” diyen şair anlatımı güçlendirmeyi amaçlayarak istifham sanatına başvurmuştur. “Vuslat, yol, ırak, dem ve duâ” kelimeleri arasında tenasüp bulunmaktadır.

5 Ol baş kim yolunda senün toprak olmadı
Toprak ol başa ne baş aña hebâ direm

Hebâ: Zıyan olma, boşa gitme.

*(O baş ki senin yolunda toprak olmadı, toprak olmayan o başa baş denmez.
Ben ona boşa geçmiş, değersiz bir baş derim.)*

Klasik şiirde aşık, sevgilinin karşısında bir tevazu hâli içerisinde olup toprak gibi alçak gönüllüdür. Âşık toprak gibi saf ve açıktır, herhangi bir gizli niyeti yoktur. Âşık tam bir teslimiyet hâli içerisinde. Bir ölünün kendisini her şeyi ile toprağa tamamen bırakışını andırmaktadır (Dağlar, 2017: 42).

Şair bu beyitte sevgilinin yoluna baş koymayı, sevgili uğruna canından vazgeçip toz toprak olmayı aşkın bir ölçütü ve göstergesi olarak görmektedir. Sevgilinin yolunda toprak olmayan başa baş denilmeyeceğini belirtir. Bu duygu durumu bizlere âşığın sevgiliye duymuş olduğu aşkın yüceliğini ve feda edilebilir bir ruhu göstermektedir. Şairin bu beyitte kullanmış olduğu “toprak olmak” mecazı benliğini yok etme, kendinden geçme ve derin bir tevazu anlamı barındırmaktadır. Bu yüzden şair, sevgili uğruna toprak olmayan başı bir varlık sahibi olarak görmemekte ve boşuna yaşamış olduğunu belirtmektedir.

Tasavvufi açıdan beyte baktığımızda, şairin benliğinden, nefsinden ve varlığından vazgeçişini görmekteyiz. Âşık, ölmeden önce ölünüz, düşüncesini kendisine ölçüt olarak görmeden, yaşarken benliğini ve nefsinin öldürmeden ve toprak gibi saf, temiz ve pak olmadan sevgiliye kavuşmak söz konusu olamaz (Dağlar, 2017:

47). Tasavvufta baş, insanın kendi benliği yani kibri ve nefsi olarak görülür. Bu yüzden bu baş Allah yolunda ezilip toprak olmadıkça olgunlaşmış sayılmaz. Burada “toprak olmak” âşığın Allah karşısında nefsini ezmesi, hiçliğini kabul etmesi ve tüm benliğini, varlığını O’nun yolunda feda etmesi anlamında kullanılmıştır. Eğer âşık kişi Allah yolunda kendisini aşk ile toprağa vermemiş ve tüm benliğini, varlığını O’nun yoluna feda etmemiş ise yaşamış olduğu ömür boşa geçmiş ve yok hükmünde olan bir ömür olarak görülür. Bu yüzden o baş boş, değersiz bir baş olarak nitelenir.

Beyitte geçen “baş” kelimesi hem gerçek anlamda bir varlık hem de mecaz anlamda insanın nefsi ve benliği olarak kullanıldığı için burada kinaye sanatına başvurulmuştur. “Ol, baş, toprak” sözleri tekrar kullanılarak beyitte ahenk sağlanmıştır. “Baş, yol, toprak ve hebâ” kelimeleri arasında tenasüp vardır.

6 İnen dahı işitmeze gel urma sözümi
Ayrığa dimezem işid âhir saña direm

Âhir: 1. Son. 2. Âkıbet, sonunda, nihâyet.

([Sözlere] fazla kulak asmayana [işitmeyene] sen gel, şimdi sözümü söyleme. Bu sözümü [aslında] başkasına söylemiyorum, işit artık, sana söyler, dururum.)

Şair bu beyitte, doğrudan sevgiliye hitap ederek sarf etmiş olduğu sözleri aslında kendisine söylediğini, duymamazlıktan gelip de başkasına söylüyormuş gibi bir tavır takınmamasını istemektedir. Bu beyitte bunun tek yönlü bir aşk olduğunu ve âşığın çaresizlik ve bir sitem içerisinde olduğunu söyleyebiliriz.

Şair en başından beri sözünün asıl muhatabının sevgili olduğunu net bir şekilde ima eder. Sevgilinin onu duymuyormuş gibi bit tavır takınmasına ve bu duygusuzluğuna kırgındır. Burada şairin duygusal bir isyan içinde olduğunu görmekteyiz. Çünkü “işit artık, sana söyler dururum” diyerek sevgilinin kayıtsızlığına ve tepkisizliğine karşı artık yorulmuştur.

“İnen-âhir” sözleri arasında tezat bulunmaktadır. Beyitte kullanılan “işit, söz, ayrığ ve âhir” kelimeleri arasında tenasüp vardır.

7 Dehhâni âhı her gice Sidre’ye irişür
‘Aşkına anuñ anuñ-içün müntehâ direm

Âh: Kullanıldığı sesin tonuna ve yerine göre maddi veya mânevî bir acıyı, acıma, ıztırâp, ağrı, esef, pişmanlık, yanıp yakılma, özlem, ümitsizlik, yeis, hayranlık, beğenme vb. duyguları ifade eder.

Sidre: 1. *din*. Hz. Muhammed'in Cebrail ile miraç gecesinde yükseldiği yedinci kat semada bir makam. 2. *tasavvuf*. Cenâb-ı Hakk'ı tanımada beşer aklının ve akılla kazanılan bilginin son durağı. 3. *edeb*. Sevgilinin erişilmesi çok güç olan uzun boyu. Mûntehâ: Son, bir şeyin varabileceği son nokta, nihâyet.

(Dehhânî'nin ahı [iniltisi] her gece Sidre'ye ulaşır; ben onun için onun aşkına en yüce makam [mûntehâ] söylerim.

Lügatte “Arabistan kirazı” anlamında geçen Sidre, *Kur'ân-ı Kerîm*'de iki yerde geçmektedir (Necm Suresi/14. ve 16). Bu ağacın Arş'ın sağında bulunan ilahî bir ağaç olduğu bildirilmektedir. Hadislere göre de altıncı kat gökte yer almaktadır. Gökyüzüne yükselecek olanların ancak buraya kadar yükselebilecekleri söylenmektedir. Nitekim Hz. Peygamber de Miraç gecesinde Cebrail'i burada görmüştür. Cennet, Sidre'nin yanındadır ve cennetin nehirleri Sidre'nin altında akmaktadır. “Sidre” kelimesi genellikle “münteha” kelimesiyle birlikte kullanılmaktadır. “Sidretü'l-müntehâ” son uçta olan kiraz ağacı anlamına gelmekte olup ve ulaşılabilir en yüksek yer olduğu için klasik şiirde sevgilinin boyunu anlatmak için kullanılır. Padişahın namı ve yüceliği ile şairin şiiri için de birer temsil ve betimleme olabilmektedir (Pala, 2015: 404).

Bu beyitte şair çekmiş olduğu aşk acısının büyüklüğüyle her gece inlediğini ve bu inilti sesinin çok güçlü olduğunu söyleyerek, bu iniltinin yeryüzünden göğün en uç noktasına kadar çıkarak Sidretü'l-Münteha'ya kadar ulaştığını ifade etmektedir. Şair burada yaşamış olduğu aşkın çok büyük ve yüce olduğunu söyleyerek ulaştığı yerin adının “münteha” olduğunu belirtmiştir. Âşık kendi aşk tecrübesini ilahî aşkla özdeşleştirmektedir.

Tasavvufî açıdan beyte baktığımızda âşığın burada çekmiş olduğu inilti ve ahının bir zikir durumu olduğunu düşünebiliriz. Çünkü tasavvufta, aşk acısıyla gönülden dökülen ahlar münacat ve zikir derecesindedir. Bu yüzden şairin de her gece ah etmesini gece vakitlerinde yapmış olduğu ibadet, niyaz ve zikir olduğunu söyleyebiliriz. Âşığın çekmiş olduğu ahın Sidre'ye kadar ulaşmasını da sadece duygusal bir durum olarak değil aynı zamanda Hakka ulaşan bir durum olduğunu

düşünebiliriz. Şair yaşamış olduğu aşkı sadece mecazî, beşerî bir tutku hâli olarak değil, semavî bir yolculuğun son varış noktası olarak tanımlar.

Beyitte kullanılmış olan “Sidre” ve “Münteha” kelimeleri ile Miraç hadisesine gönderme yapılarak telmih sanatına başvurulmuştur. Şairin aşkını en yüce makam olan Müntehâ’ya benzetmesi de teşbih-i belîğ sanatına başvurduğunu gösterir. “Âh, gice, Sidre, aşk ve Müntehâ” ile tenasüp; “anuñ” sözüyle yapılmıştır.



GAZEL 14

- 1 N'ola eger baña şol yâr bir 'ināyet ide
Niçe cefâsı elinden gönül şikâyet ide
- 2 Ğarīb ü 'âşık u müflis 'aceb niçe yürüyem
Ola ki hâlümü görüp baña himāyet ide
- 3 Bu resme odı kim anuñ içümde gizlü yanar
Cihānı yandura ger taşuma sirāyet ide
- 4 Esirgeyüp bilürem hâlüme özi göyünür
Baña ne itdügini ger kişi hikāyet ide
- 5 Cefâ vü cevrine kim katlana bu tākāt-ıla
Eger cefâsını kullarına be-ğāyet ide
- 6 Ne haddüm ola ki anuñ vişāline irişem
Meger ki devlet-i vaşlı baña hidāyet ide
- 7 Cihān etegini Dehhāni taldura dirler
Çü 'ışk mes' elesinden dili rivāyet ide

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Mefâ'ilün / Fe'ilâtün / Mefâ'ilün / Fe'ilün
Redif	-yet ide
Kafiye	-â: "â" revî: kafiye-i mücerrede
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea-fa-ga
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 7

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 N'ola eger baña şol yâr bir 'ināyet ide
Niçe cefâsı elinden gönül şikâyet ide

'Ināyet: 1. İhsan, lütuf, iyilik. 2. Dikkat, gayret.

(Ne olurdu, şu sevgili bana bir iyilik etseydi de gönül onun bunca cefasına rağmen onun elinden [ondan] şikâyet etmeseydi.)

Şair bu beyitte, sevgilinin elinden çokça acı çektiğini be bununla birlikte cefa, eziyet, vefasızlık ve ilgisizlikle karşılaştığını ifade etmektedir. Fakat bütün bunlara

rağmen şair, hâlâ sevgiliye bağlı olduğunu ve bu bağlılığın artık bir serzenişe ve içten içe bir sisteme dönüştüğünü de belirtmektedir. Şair çekmiş olduğu bu acıların karşılığında sevgiliden bir lütuf, bir iyilik, bir nazar, bir tebessüm gibi küçük bir inayet, ilgi ve merhamet beklemektedir. Şair bu inayetin gerçekleşmesiyle, gönlünün çekmiş olduğu bunca cefaya şikâyet etmeden katlanabileceğini söylemektedir. Beyitte kullanılan “ne olurdu” ifadesi iç burukluğun, çaresizliğin ve aynı zamanda bitmemiş bir umudun bir sevginin yansıması olarak düşünülebilir.

Tasavvufî açıdan beyte baktığımızda, burada bahsedilmekte olan aşkın beşerî aşk olduğu düşünülse de tasavvufî açıdan çok derin anlamlar taşıdığını söyleyebiliriz. Buradaki sevgili Allah’tır. Âşık sevgiliden ayrı ve uzak kaldığı için dünya gamı, nefisle mücadele ve aşkın oluşturduğu gönül yanıkları gibi cefalar çekmektedir. Bundan dolayı âşık Allah’tan bir yakınlık, bir işaret, bir lütuf beklemektedir. Eğer bunlar olur ve âşık manevî bir hâle bürünüp kalbine bir ferahlık dolarsa işte o zaman bu cefalara gönlü şikâyet etmeden sabredebilir. Bütün bunlar bize âşığın tam bir teslimiyet hâlinin ve tevekkülünün içtenliğini ve inceliğini göstermektedir.

Beyitte geçen “inayet ve cefa” kelimeleri arasında anlam bakımından zıtlık olduğu için şair burada tezat sanatına başvurmuştur. “Yâr, inâyet” ve gönül, şikâyet” sözleriyle leff ü neşr-i mürettep ve “yâr, inayet, cefa, gönül ve şikâyet” kelimeleri ile tenasüp yapılmıştır.

2 Ğarîb ü ‘âşık u müflis ‘aceb niçe yürüyem
Ola ki hâlûmi görüp baña himâyet ide

Ğarîb: 1. Kimsesiz, biçâre, zavallı kimse. 2. Kendi ilinden ayrılmış, gurbet ellerde kalmış, bulunduğu yerde yabancı olan kimse, yabancı.

Müflis: 1. Malını mülkünü batıran, iflâs eden kimse. 2. Züğürt, beş parasız, parasız pulsuz kimse.

‘Aceb: 1. Tereddüt, şüphe, hayret ifade eden soru zarfı, acaba. 2. Garip, tuhaf, acâyp, şaşırtıcı.

Himâyet: Himaye.

(Olur ki [sevgili] hâlimi görüp bana sahip çıkar, diye garip, âşık ve bütün varlığını kaybetmiş bir hâlde daha ne kadar [böyle] şaşkın şaşkın nasıl yürüyeyim?)

Şair bu beyitte, içinde bulunduğu durumu üç kelime ile ifâde etmektedir: kimsesiz, yurdundan uzakta yalnız kalmış bir garip, kalbi bir sevda ile yanıp tutuşan

bir âşık ve maddi, manevi olarak her şeyini kaybetmiş, elinde ne bir mal, mülk ne de bir umut kalmayan bir müflis. Şairin kendisini betimlemek için kullandığı bu üç kelime tam bir tükenmişlik hâlini göstermektedir. Şair “daha ne kadar böyle şaşkın şaşkın nasıl yürüyeyim” sorusunu sorarken umutsuzluk içinde olduğunu belirtmektedir. Çünkü şair, yorgun ve perişan bir hâldedir. Nereye gideceğini bilmediği belirsiz bir yolda daha ne kadar yürüyeceğini bilmemekte ve bu hâliyle sevgilinin onu görüp kendisine sahip çıkmasını beklemektedir.

İkinci mısradaki şair, “ olur ki sevgili hâlimi görüp bana sahip çıkar diye” sözüyle aslında bu kadar çöküş içinde küçücük dahi olsa gönlünde bir umut olduğunu göstermektedir. Âşığın buradaki tüm beklentisi ve umudu sevgiliden gelecek olan tek bir bakış, şefkat ve işarettir.

Başka bir açıyla baktığımızda bu yürüyüş hem fiziki bir yürüyüş hem de Hakk’a kavuşmak için çıkılan manevi bir yürüyüş olarak düşünebiliriz. Bu beyitteki anlamlar ilahî sevgiliye de yöneltilmiş olabilir. Bu durum da beyti tasavvufî bir yöneliş hâline getirir. Tasavvufî açıdan baktığımızda âşığın içinde bulunduğu garip, âşık ve müflis hâlini bir müridin içinde bulunduğu hal gibi düşünebiliriz. Çünkü ilahi yöneliş yoluna giren yolcu önce dünyayı geride bırakıp dünyadan uzaklaşarak garip olur, sonra ilahî aşkla yanmaya başlayarak âşık olur, sonra da malından, mülkünden, nefsinden ve dünyalık heveslerinden vazgeçerek müflis olur. Bu durum bize Mecnûn’un ve Yûnus Emre gibi âşıkların hâlini hatırlatır.

Beyitte geçen “daha ne kadar şaşkın şaşkın nasıl yürüyeyim” sorusuyla şair, cevapsız bir haykırışını dile getirerek duygu ve düşüncelerini daha etkili kılmak adına istifham sanatına başvurmuştur. Beyitte anlatılan aşk hâlleri bize Mecnun ve Yunus Emre gibi aşk yolunda tükenmiş olan âşıkları çağırıştır. “Garîb, âşık, müflis, hâl ve himâyet” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

3 Bu resme odı kim anuñ içümde gizlü yanar
Cihânı yandura ger taşuma sirâyet ide

Sirâyet: 1. Etkisi altına alma, yaygın duruma gelip tesir etme, yayılma. 2. (hastalık için) bulaşma, geçme.

Taşuma: dışıma

(İçimde gizlice yanan öyle bir ateş var ki eğer o ateş dışıma sirayet etse dünyayı yakabilir.)

Klasik şiirde od yani ateş, âşığın içinde bulunmuş olduğu aşkın acısı ve ızdırabı olarak görülmektedir. Aynı zamanda âşığın sevgilisine duymuş olduğu hasret ve özlem de ateş olarak kendini göstermekte olup âşığı daima yakar (Pala, 2015: 41). Şair burada içinde gizlice yanan bir ateş olduğunu ve eğer bu ateş dışına sirayet ederse dünyayı bile yakabileceğini söylemektedir. Bu ateş öyle güçlü bir ateştir ki dıştan görünmez ama içten âşığın canını ve benliğini kavurmaktadır. Şair burada dıştan sakın görüne fakat içten bakınca fırtınalar koparan bir ruh hâli içinde olduğunu söylemektedir. Şairin aşkıdan dolayı içinde yanan ateş bireyin sınırlarını aşan bir ateştir ve öyle güçlüdür ki bütün dünyayı saracak ve yakacak bir kudrettedir.

Tasavvufi açıdan beyte baktığımızda aşk, İlâhi olana duyulan can yakıcı bir özlem olarak ifade edilebilir. Burada yaşanan aşk bazen öyle yoğun olur ki âşığın kalbi içinde bir ateş gibi yanar. Tasavvufta, içten içe gizli yanan aşk ateşine içe dönük tefekkür hâli denilmektedir. Aşk ateşi dışarıdan bakıldığında görülmez çünkü âşık nefisini gizli bir şekilde yakıp terbiye etmektedir. Bu ateşin dışarı taşmasıyla da cezbe hali oluşur ve dışarı taşan bu ilâhi feyz hâline dünya dayanmaz.

Beyitte şair, içinde yanan ateşin dışına sirayet etmesiyle tüm dünyayı yakabileceği söylemesiyle mübalağa sanatına başvurmuştur. “İç-dış” sözleriyle tezat yapılmıştır. “Od, gizli, cihan ve sirayet” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır.

4 Esirgeyüp bilürem hâlûme özi göyünür
Baña ne itdüğini ger kişi hikâyet ide

Göyünmek: 1. Yanmak. 2. (Meyve) fazla olgunlaşmak.
Hikâyet: Hikâye.

(Bilirim ki [sevgili] hâlîme üzülp kendisi içten içe bana yanmaktadır. Eğer biri çıkıp da bana ne yaptığını anlatsa [belki o zaman gerçekten bunu fark edecektir]).

Bu beyitte âşık dışarıdan bakıldığında kendisine eziyet eden sevgilisinin, aslında içten içe onun bu durumuna üzüldüğünü ve kalben onun bu hâlini önemsemiş olduğunu düşünür. Şair dışarıdan katı gibi görünen sevgilinin onun bu hâlini önemsediyini ve belki de bu hâlimden dolayı vicdan azabı çektiğini ifade etmektedir. Bu düşünce âşık için hem bir sabır kaynağı hem de bir teselli ilacı olmaktadır.

Şair ikinci mısırda ise “eğer biri çıkıp sevgiliye bana ne yaptığını anlatsa” sözünü söyleyerek, sevgilinin yaptıklarının farkında olmadığını belirtmektedir. Bu yüzden herhangi birinin sevgilisine gidip içinde bulunmuş olduğu durumu anlattığında, sevgilinin içinde taşımış olduğu acıma hissinin gün yüzüne çıkacağını ayrıca bu acıma hissinin pişmanlığa ve merhamete dönüşeceğini düşünmektedir.

5 Cefâ vü cevrine kim kıtlana bu tākāt-ıla
Eger cefâsını kıllarına be-gāyet ide

Cevr: Haksızlık edip incitme, cefa, zulüm, eziyet, gadr.

Tākāt: Bir şeyi yapabilmek için gereken kuvvet, güç, derman.

Be-gāyet: Son derece, fazlasıyla, pek çok.

([Sevgili] eğer kıllarına [âşıklarına] cefasını fazla yapsaydı, onun bu cefa ve eziyetine kim bu kadar tahammül edebilirdi ki?)

Şair bu beyitte, sevgilinin âşıklarına çektiirmiş olduğu bu eziyet ve sıkıntıların çokluğuna değinmekte ve bu durumun sevgili tarafından daha fazla yapılmasıyla kimsenin buna tahammül edemeyeceğini bildirmektedir. Bu beyitte şair, sevgilinin çektiirmiş olduğu eziyetlerin dayanılmazlığına, aşkın sabır ile sınanması durumuna ve âşğın bu cevır ile cefalar karşısındaki dayanıklılığı üzerinde durmaktadır.

Âşık sevgiliye “zaten senin çektiirmiş olduğun cefan çok fazlayken eğer daha fazla artırırsan buna kim dayanabilir ki?” diyerek adeta bir isyanın eşğindedir. Ayrıca bu durum içinde gizli bir övgü barındırmaktadır. Çünkü sevgilinin yapmış olduğu eziyet ve zahmetler çok güçlü ve dayanılmaz olmasına rağmen buna dayanan âşıkların sabrı olağanüstü olarak görölmektedir. Buradaki âşıklardan kasıt şairin kendisi olmalıdır, çünkü beyitte gizli bir kıyaslama havası sezilmektedir. Şair sevgilinin eziyetlerine bu kadar dayanabilecek ve tahammül edebilecek tek kişinin kendisi olabileceğini ima etmeye çalışmaktadır.

Tasavvufi açıdan beyte baktığımızda burada geçen cevır ve cefa unsurlarını, ilahî aşka kavuşmak için girilen yolda çekilen acılar, musibetler, nefis terbiyesi, imtihanlar ve mürşidin davranışları olarak yorumlayabiliriz. Tasavvuf yoluna girmeye karar veren kulunu Allah’ın imtihanla, sıkıntıyla, mahrumiyet ve sabırla terbiye ettiğii düşünölmektedir. Bu yüzden bu beyitte sitem, isyan ve dua hepsi aynı anda vardır.

Âşığın sevgiliye kavuşmak uğruna çekmiş olduğu sıkıntılar, aşık için hem ızdırap hem de güzellik sebebidir.

Beyitte geçen “onun bu cefa ve eziyetine kim bu kadar tahammül edebilirdi ki?” cümlesiyle şair, duygu ve düşüncelerini daha etkili kılmak için soru sorarak istifham sanatına başvurmuştur. “Cefâ, cevır, tâkat ve be-gâyet” leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp sanatı yapılmıştır.

6 Ne haddüm ola ki anuñ vişâline irişem
Meger ki devlet-i vaşlı bana hidâyet ide

Vişâl: Vuslat, sevdiğine kavuşma.

Devlet: 1. Mutluluk, tâlih, saâdet, baht. 2. Hükümet, böyle bir topluluğu yöneten organ. 3. Büyüklük, ululuk, büyük mevki, büyük rütbe, hükümet.

Hidâyet: 1. Doğru yol, Müslümanlık, hak yolu. 2. Hakka sevk etme, doğru yolu gösterme.

(Onun [sevgilinin] vuslatına [kavuşmasına] erişmek benim haddime midir ki? Ancak kavuşma mutluluğu bana bir lütuf olarak nasip edilirse [belki mümkün olabilir]).

Klasik şiirde âşığın en büyük isteği ve arzusu sevgiliye kavuşmaktır. Âşık her daim sevgiliyi arzulamakta ve sevgilinin aşkıyla yanmaktadır. Sevgiliye kavuşma ve arzulama isteği şairin davranış biçimine ve üslubuna göre farklı şekillerde dile getirilmektedir. İlahî aşkı arzulayan ve O’na kavuşmayı amaçlayan şairin dilinde âşığın kavuşmak istediği Allah’tır ve buradaki kavuşma varılacak ve ulaşılabilecek son noktadır (Değer, 2020: 118).

Şair burada, sevgiliye kavuşmak gibi bir olayın gerçekleşmesini istemek benim ne haddimedir ki diyerek, derin bir tevazu içinde olduğunu ve kendini sevgiliye layık görmediğini belirtmektedir. Aynı zamanda bu âşığın bu durumu bir acizyet göstergesidir. İkinci dizide “ancak kavuşma mutluluğu bana bir lütuf olarak nasip edilirse” diyen şair sevgilinin yüceliği ve kendisinin acizliği, düşkünlüğü arasındaki mesafeyi fark ederek ancak sevgiliden gelecek bir lütufla bu kavuşma saadetinin gerçekleşebileceğini söylemektedir.

Tasavvufi açıdan baktığımızda vuslat, manevi birleşmeyi, ilahî aşka yani Allah’a ulaşmayı amaçlayan gerçek bir kulluk hâli olarak nitelendirilmektedir. Şair

burada “ben kimim ki seni tanıyabilme kudretini gösterebileyim” diyerek ancak Allah diler ve bir hidayet kapısı açarsa kendisinin vuslat mutluluğuna ulaşabileceğini belirtir.

Beyitte geçen “sevgilinin vuslatına erişmek benim haddime midir ki?” cümlesiyle şair, duygu ve düşüncelerini daha etkili kılmak için soru sorarak istifham sanatına başvurmuştur. “Haddüm, visâl, devlet-i vasl ve hidâyet” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır.

7 Cihân etegini Dehhâni taldura dirler
Çü ‘ışk mes’elesinden dili rivâyet ide

‘İşk: Aşk kelimesinin eski metinlerde rastlanan asıl şekli.

Mes’ele: 1. Çözümü zor durum veya iş. 2. Çözüme kavuşturulması, bir sonuca bağlanması gereken sorun, durum.

Rivâyet: 1. Bir olayı, haberi veya sözü anlatma, nakletme. 2. Nakledilen söz veya haber. 3. Halk arasında söylenen söz, söylenti.

(Derler ki Dehhânî, aşk meselesinden diliyle öyle sözler söyler ki dünya etegini onun anlattıklarıyla doldurur.)

Şair bu beyitte kendisini överek söze başlamıştır. Şair aşk üzerine yazmış olduğu şiirlerinin önemini vurgulayarak, sözlerinin çok kıymetli olduğunu ve dünyanın onun bu kıymetli sözlerinin zengin anlatımıyla dolup taşıdığını söylemektedir. Şairin dili aşk konusunda öyle maharetlidir ki adete anlatmış olduklarını bir kaynak gibi işlemektedir.

Şair, aşk konusunda yazmış olduğu şiirlerinin sadece bireysel olmadığını, bütün dünyaya hitap edecek, edebi niteliklere sahip olduğunu söylemektedir.

Şairin mahlasını söyleyerek tecrit sanatına başvurduğu bu beyitte geçen “cihân, Dehhânî, ışk ve rivâyet” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

GAZEL 15

- 1 İlāhī esīrem necāt isterem
Ölüyem diri kı l hayāt isterem
- 2 Aç ol genc-i rahmet kapusın bağa
Ki bir müsteħakkām zekāt isterem
- 3 Heves zulmetinden öte çekmege
Çerāğ-ı hüdā nūr-ı zāt isterem
- 4 Kara nāmemi yumağa dün ü gün
Gözüm yaşlarını Furāt isterem
- 5 Şıfāt-ı nikūya irürgil beni
Bedel kı l hamīde şıfāt isterem
- 6 Süci içüben rahmetün umaram
Ağu yudar-iken nebāt isterem
- 7 O Dehhāniyem kim sözüm bī-sebāt
Çü inşāfa geldüm sebāt isterem

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Fe'ûlün / Fe'ûlün / Fe'ûlün / Fe'ûl
Redif	İsterem
Kafiye	-ât: “t” revî, “â” ridf: kafiye-i mürdefe
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea-fa-ga
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 7

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 İlāhī esīrem necāt isterem
Ölüyem diri kı l hayāt isterem

Necāt: Kurtuluş, kurtulma, halâs.

Diri: 1. Yaşamakta olan kimse, canlı, sağ, berhayat. 2. Tazeliğini kaybetmemiş, sert ve taze, pörsümemiş. 3. Canlı, dinç, zinde.

(Allah'ım! Tutsağım, kurtuluş isterim. Öliüyüm, beni dirilt! [Sen'den] hayat isterim.)

Şair burada, doğrudan Allah’a yönelmiş ve içten, samimi bir yakarışla Allah’tan yardım dilemektedir. Beyitte kullanılan “esir” kelimesi anlam olarak maddi değil manevi bir anlam içermektedir. Şair burada dünyanın, nefsin, şeytanın ya da günahların esiri olarak düşünülebilir. Çünkü insan, nefsinin esiri olup dünyaya nefisle yöneldiğinde ölü sayılır. Nefsin esiri olmuş olan şair, nefsin zindanından kurtulmak için Allah’tan yardım ve kurtuluş beklemektedir.

Beytin ikinci mısrasında şair, ölü olduğunu ve Allah’tan kendisini diriltmesini ve hayat vermesini ister. Burada bahsedilen ölüm manevi bir ölümdür. Çünkü kul, manevi olarak Allah’tan uzaklaştığı zaman ölü sayılır ve bu ölüm tasavvufta sıklıkla karşılaşılan bir metafordur. Manevi olarak ölümden kasıt; kulun kalbinin kararmış olması, Allah’a olan aşkı ve zikri terk etmesi ve ruhunun uyuşmuş olmasıdır.

Şair beyitte “diri kıl” kelimesini kullanarak Allah’tan kendisine yeniden can vermesini ve ruhunu diriltmesini ister. Buradaki dirilme, kulun ilahî aşka kavuşması olarak düşünülebilir. Çünkü kul ilahî aşka kavuşarak kalbinin tekrardan hayat bulacağını bilir. bu yüzden şair, “hayat isterim” diyerek Allah’tan şuur, anlamlı, zikir ve aşk dolu bir hayat istemektedir. Çünkü şair asıl gerçek hayatın, kulun kalbinin Allah aşkıyla diri olduğunda yaşandığını bilir.

Şair beyte “Allah’ım” hitabıyla başlayarak nida sanatına başvurmuştur. “Esîr-necât ile ölü-diri” kelimeleri arasında tezat vardır. Her iki dizenin sonunda da isterem kelimesi kullanılarak tekrar sanatına yapılmıştır. “Esîr, necât, ölü, diri ve hayât” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

2 Aç ol genc-i rahmet kapusın bana
Ki bir müsteħakkam zekât isterem

Ol: Üçüncü tekil şahıs zamiri, işaret sıfatı, “O”nun eski şekli.

Genc: Hazine.

Müsteħak: 1. Layık, hak etmiş, hak kazanmış. 2. Bir kimsenin layık olduğu, hakkettiği ceza veya mükâfat.

Zekât: İslam dininin beş şartından biri olarak, belli bir miktarı aşan ve sahip olunan mal ve paranın yoksullara dağıtılması gereken kırkta biri ve bunun yoksullara dağıtılması işi.

([Ey Rabbim], o rahmet hazinesinin kapısını bana aç! Çünkü ben ona layık bir yoksulum, Sen’den zekât isterim.)

Rahmet, mastar olarak sözlükte “severek ve acıyarak korumak ve merhamet etmek anlamına gelirken, isim olarak “merhamet, şefkat” anlamına gelir. Ragıp el-İsfahânî (2010: 420), rahmet kavramı anlamının “şefkat, merhamet ve acınacak durumda olan kimseye yufka yürekli olmak” olduğunu söyleyip bu kavramın Allah’a nispet edildiğinde “lütüfta bulunma” manası olarak ele alınması gerektiğini söyler.

Şair bu beyitte, Allah’tan kendisine rahmet hazinesinin kapısını açmasını isteyerek dua ve niyazda bulunmaktadır. Şair burada, Allah’ın sonsuz rahmet ve merhametinin farkındadır ve bunu içten bir yakarıyla dile getirerek kendisinin buna layık bir yoksul olduğunu bu yüzden zekât istediğini belirtmektedir. Şair yoksulluk ve acizlik bilinciyle Allah’ın sonsuz rahmetine sığınmaktadır.

Klasik Türk şiirinde soyut bir kavram olan hüsn (güzellik) üzerine zenginlik oturtulmuştur. Bu yüzden buna sahip olan sevgiliden fakir, muhtaç ve düşkün konumda olan âşığa, güzelliğinin zekatını vermesi istenir (Nazik, 2019: 932). Başka bir deyişle şair burada, Allah’ı rahmet hazinesinin sahibi olarak kendisini de sevgilinin lütuf kapısında ihsan için bekleyen bir yoksul olarak nitelemektedir. Şair sevgiliden yani Allah’tan, rahmet güzelliğinin zekatını vermesini beklemektedir.

Beyitte şair Allah’ın rahmeti hazineye, kendisini de o hazineye layık bir yoksula benzeterek teşbih sanatına başvurmuştur. “Genc, kapı, zekât ve fakir” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

3 Heves zulmetinden öte çekmege Çerâğ-ı Hüdâ nûr-ı Zât isterem

Heves: 1. Arzu, istek, meyil. 2. Devamlı olmayan istek, gelip geçici istek.

Zulm: 1. Adaletle aykırı davranma, adaletsizlik, hak edene hakkını vermeme, haksızlık.

2. Eziyet, cefâ, cevr.

Hüdâ: Allah, Cenâb-ı Hak, Tanrı.

Zât: 1. Kişi, kimse, şahıs, özellikle saygı eğer olan kimse. 2. Bir şeyin ta kendisi, öz varlık, maddi varlığı, maddi varlığının özü. 3. Bir varlığın hakikati, mâhiyeti, hüviyeti.

(Geçici arzularımın karanlığından kurtulmak için Allah’ın kandilini, Zât’ının nurunu isterim.)

Klasik şiirde çerağ, kandil veya fitilli mum anlamına gelir. Işık ve aydınlık anlamında da kullanılır. Yakmak, dinlenmek, uyanmak ve uyandırmak fiilleriyle

birlikte parlaklıkla ilgili kullanımları yaygınlık gösterir. Tasavvufta yol gösterici ve mürşit anlamlarına gelmektedir (Pala, 2015: 100).

Bu beyit açıkça bir arayış ve uyanış hâlini belirtmektedir. Şair bu beyitte heves yani nefsinin, arzularının karanlığından kurtulmak için Allah'ın kandilini ve zatının nurunu istediğini belirtmektedir. Burada bahsedilen karanlık, hakikati görmeye engel olan her şeyin yerine kullanılmıştır. Bu yüzden şair, hakikatin önündeki karanlık perdeden kurtulmak için Allah'tan ilahî ışığının tecellisini ister. Kandili, karanlıklar içerisindeki yol gösterici yani mürşit, Allah'ın zatından gelen saf nuru ise karanlıklar içinde yol göstericiliği yapan mürşidin yolunu aydınlatan ışık olarak düşünebiliriz. İkisi de Allah'tan istenilen lütuftur.

Şairin buradaki isteği, fenafillah mertebesine ulaşmak ve tasavvufi bir uyanışa ermektir. Allah'tan gelen nurla aydınlanmak, nefsin azabından kurtulmak ve nefsinin aşarak hakikate ulaşmak amaç edinilmiştir.

Beyitte, zulmet (karanlık) ve nur (aydınlık) kavramları arasında zıtlık vardır, burada tezat sanatına başvurulmuştur. “Zulmet, çerâğ ve nûr” kelimeleri arasında tenasüp vardır.

4 Kıra nāmemi yumağa dün ü gün
Gözüm yaşlarını Furāt isterem

Nāme: 1. Mektup. 2. Aşk mektubu, sevgiliye yazılan mektup. 3. Sonuna geldiği isme, o ismin belirttiği manaya ait olan “yazı veya kitap” anlamı katarak Farsça usulüyle birleşik isimler yapar.

Yumağ: *E. T. Türk. ve halk ağızı*. Yıkamak.

Furāt: (Su için) İçimi güzel, hoş, tatlı. (Fırat nehri ismin buradan almıştır.).

(Kara kitabımı yıkamak için gece ve gündüz döktüğüm gözyaşlarımın Fırat gibi çağlayan [yaşlar] olmasını isterim.)

İslam dini, insanın dünyadaki hayatını ümit ile korku arasında yaşamasını haber verir. Bu hisler içerisinde olan şair, amel defterinin günahlarından dolayı karardığını (Selçuk, 2005: 240), kararan bu kitabını yıkayıp temizlemek için gece ve gündüz gözyaşı döktüğünü ve bu gözyaşlarının Fırat nehri gibi çağlayan olmasını istediğini dile getirmektedir. Fırat nehri burada, hem maddi olarak güçlü bir su kaynağına hem de mecazi olarak gözyaşının çokluğuna, seline işaretir. Bu beyit, bir

tövbekârın içten yanışı ve yakarışının sesidir. Şair, burada günahlarından pişman olmakla beraber bu pişmanlığını eyleme dökmek isteyen bir ruh hâline bürünmüştür.

Burada sözü edilen “kara nâme” yani kara kitap kişinin günahlarla doldurmuş olduğu amel defteridir. Şair, günahkarlık bilinci içerisinde olup acziyetini, hiçliğini dile getirerek gözyaşlarıyla tövbe edip bu gözyaşlarının çokluğuyla günahlardan arınma arzusu içerisinde. Gözyaşı burada hem pişmanlığın, acının dışavurumu hem de temizlenmenin aracı olarak görülüp yüceltilir. Şair günah dolu kara defterini yıkamak yani temizlemek için sıradan bir gözyaşı değil Fırat nehri kadar uzun yani sürekli akan ve Fırat nehri kadar coşkulu gözyaşı ister. Çünkü tasavvufî gelenekte gözyaşı hakiki pişmanlığın en güzel ve en değerli göstergelerinden biridir.

Beyitte kullanılan “kara nâme” yani kara kitap sözcüğü amel defteri yerine kullanıldığı için istiare sanatı yapılmıştır. Gözyaşları Fırat nehrine benzetilerek teşbih ve mübalağa sanatına müracaat edilmiştir. Gece ve gündüz kelimeleri arasında zıtlık olduğu için tezat sanatına başvurulmuştur. “Kara nâme, yumağ, yaş ve Fırat” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

5 Şıfât-ı nikûya irürgil beni
 Bedel kıl hamîde şıfât isterem

Nikû: Güzel, hoş, iyi, nik.

Bedel: 1. Bir şeyin yerini tutan başka bir şey. 2. Değer, fiyat. 3. Bir şeyin yerine verilen şey, karşılık, ivaz.

Hamîde: Eğrilmiş, bükülmüş, kamburlaşmış.

([Ey Rabbim!/] Beni güzel sıfatlara ulaştır, kötü niteliklerimin yerine övülmeye layık sıfatlar isterim.)

Şair bu beyitte, Allah’a seslenerek kendisini güzel sıfatlara ulaştırmasını ve kötü niteliklerinin yerine övülmeye layık sıfatlar koymasını ister. Şair kendindeki ahlaki eksikliklerin farkına varmış ve bu eksikliklerin giderilmesi için Allah’a yönelip yardım talebinde bulunmaktadır. Şairin burada bahsini ettiği kötü nitelikler, insanın içinde bulunan, öfke, kibir, kin, riya, tamah ve haset diye adlandırılan ahlaki hastalıklardır. Bu hastalıklar, insanın manevi yükselişinin önündeki en büyük engellerdir. İşte şair bu beyitte, bu kötü sıfatlardan arınmayı arzulamaktadır.

Beytin ikinci mısrasında şair, kötü niteliklerinin yerine övülmeye layık sıfatlar istemektedir. Hamide sıfatlar içerisinde; sabır, tevazu, şükür, hilm, merhamet, cömertlik ve doğruluk gibi güzel huylar vardır. Şair bu güzel huylara ulaşmayı bir dua hâline getirmiştir.

6 Süci içüben rahmetüñ umaram
Ağu yudar-iken nebât isterem

Süci: *E. T. Türk. Şarap.*

Ağu: 1. Zehir. 2. *mec.* İztirâp, acı

(Ben şarap içerken bile Sen'in rahmetini ümit ederim. Zehir içerken bile [ondan] bitki [şifa] bitiren bir rahmet isterim.)

Klasik şiirde şarap en çok aşk, sevdâ ve muhabbeti anlatmak için kullanılır. Hatta bu özelliğin sadece divan şiiri ile ilgili bir özellik olmadığını tekke ve halk şiirlerinde de şarabın aşk, sevdâ ve muhabbeti anlatmak için mecazi olarak ele alındığını ve yaygın bir şekilde kullanıldığını söyleyebiliriz (Doğan, 2012: 67). Şair beytin birinci mısrasında, “ben şarap içerken bile Sen'in rahmetini ümit ederim” diyerek günâha ne kadar çok batmış olsa da Allah'ın rahmetinden asla ümidini kesmediğini dile getirmektedir. Buradaki şarap, klasik şiirde hem doğrudan şarap anlamında hem de mecazi olarak aşk, gaflet ve sarhoşluk anlamında kullanıldığını söyleyebiliriz. Beyte baktığımızda burada mecazi bir anlamın hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Şair burada hatalarına, kusurlarına ve gaflet hâllerine rağmen Allah'tan ümidini kesmediğini ve rahmet beklemekten hiçbir şekilde vazgeçmediğini ifade etmektedir.

Beytin ikinci mısrasında şair, “zehir içerken bile bitki bitiren rahmet isterim” diyerek yine her şeye rağmen Allah'tan rahmet istediğini söylemektedir. Dizede kullanılan zehir kelimesi yine burada hem doğrudan zehir anlamında hem de mecazi olarak nefsin arzuları, kişinin içinde bulunduğu zarar verici durumlar, işlemiş olduğu çok ağır günahlar ve kişinin yapmış olduğu yanlışlar olarak düşünebiliriz. Nebat kelimesi de zehri bitiren şifalı ot yani Allah'ın rahmeti olarak nitelendirilmiştir. Şair, Allah'ın kudretine ve büyüklüğüne o kadar çok inanıp iyi bilir ki zehri bile şifaya dönüştüreceğine candan inanır.

Şair bu beyitte hem kendi acizliğini, düşkünlüğünü hem de Allah'ın sonsuz rahmetini birlikte anlatır. Şair, Allah'ın affına olan inancının sınırsız olduğunu, işlemiş olduğu günahların büyüklüğü ne kadar çok olursa olsun, Allah'ın rahmetinin her şeyden daha büyük, her şeyden daha çok ve yüce olduğunu, çok zarif ve ince bir dille anlatmaktadır.

Beyitte “süci, rahmet” ve “ağu, nebât” kelimeleri arasında leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp bulunmaktadır.

7 O Dehhâniyem kim sözüm bî-sebât
Çü inşâfa geldüm sebât isterem

Bî-sebât: Sebatsız, kararsız, kararlılık gösterememe.

İnşâf: Merhametli davranma, Hakka ve adalete uygun davranış, vicdana uyarak adaletle hareket etme.

Sebât: 1. Bir işte veya davranışta kararlılık ve azim gösterme, sözünden ve kararından dönmeme. 2. Olduğu yerde karar kılma, bir noktada kımıldamadan durma.

(Ben o Dehhânî'yim ki sözümde kararlılık gösteremedim. Şimdi öyle bir insafa geldim, artık [bunda] kararlı olmak isterim.)

Şair bu beyitte, kendi kendine hitap ederek vermiş olduğu sözlerde kararlılık gösteremediğini ve bundan pişmanlık duyduğunu, şimdi ise öyle bir insafa geldim ki diyerek artık verdiği sözlerde kararlılık göstereceğini dile getirmektedir. Burada vermiş olduğu söz hem beşerî anlamda hem de manevi anlamda bir söz olarak düşünebiliriz. Bu beyitte şair, geçmişte yapmış olduğu irade zayıflığını, nefesine uyarak yapmış olduğu tutarsız davranışlarını ve kararsızlığını kabul eder ve şu an içinde bulunmuş olduğu bu durumun geçmişte kalması gerektiğini bizlere bildirmektedir.

Şair burada bir iç muhasebe içerisinde ve içten bir dönüşüm yaşayarak tövbe etmek istemektedir. Tasavvuf yolunda ilerlerken yapılan en büyük tehlikelerden biri istikameti koruyamayıp nefse uymaktır. Şair, geçmişte bir söz verip bozmak, tövbe edip tövbeden geri dönmek, karar verip bu kararı uygulayamamak gibi zayıflıklar göstermiştir. Bu yüzden tövbeye yönelmek isteyen ve bunda kararlı olan şair, tövbesinin sürekli devam etmesini ve sağlam bir tövbe olmasını istemektedir.

Şair beytin ikinci mısrasında “insafa geldim” diyerek kendisini objektif olarak değerlendirmiş ve nefsin gafletinden uyanarak aydınlandığını dile getirmiştir. Bundan dolayı geçmişini sorgulamakta ve artık kendini değiştirmek için vaktin gelmiş

olduğunun farkındadır. Şair “sebat isterim” diyerek Allah’a yönelmiş ve vermiş olduğu sözlerde, vermiş olduğu kararlarda ve hedef olarak belirlemiş olduğu yolda sağlam bir irade istediğini ifade etmiştir.

Beyitte “sebat ile bi-sebat” kelimeleri arasında anlam bakımından zıtlık söz konusu olduğundan tezat sanatına başvurulmuştur. “söz, bî-sebât, insâf ve sebât” kelimeleri ile tenasüp yapılmıştır.



GAZEL 16

- 1 Gönlüm yüpürürdi yine bî-çâre gözükmey
Kim bile kime uydı ol âvâre gözükmey
- 2 Yaraladı 'ışkı savaşında anı gördüm
Ölü mi diri mi ne 'aceb yâre gözükmey
- 3 Adı benüm-ile velî ol gideli bundan
Bir mûnis ü bir hem-dem ü ğam-ı'âr[e] gözükmey
- 4 Feryâd ki cānuma benüm kirpügi okı
Biñ yara urur günde ki bir yâra gözükmey
- 5 Biñ pâre şeker bir gülüş-ile döker ağzı
Yadlara velî bilişe bir pâre gözükmey
- 6 Göz kara kılup cümle güzelleri gözetdüm
Arada senün bigi gözi kara gözükmey
- 7 Her kişi kılur derdine biñ çâre vü dermân
Dehhâni ölür derd-ile bir çâre gözükmey

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Mef'ûlü / Mefâ'ilü / Mefâ'ilü / Fe'ûlün
Redif	Gözükmey
Kafiye	-âre: "â" tesis, "r" dâhil, "e" revî: kafiye-i müessese
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea-fa-ga
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 7

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 Gönlüm yüpürürdi yine bî-çâre gözükmey
Kim bile kime uydı ol âvâre gözükmey

Yüpürmek: Halk ağzı. Telaş içinde oradan buraya koşmak, koşturmak.

Bî-çâre: Çaresiz, zavallı, aciz.

Âvâre: 1. Aylak, boş gezen, başıboş, işsiz güçsüz kimse. 2. Şaşkın, kararsız, perişan. 3. Evsiz barksız kimse, serseri. 4. Belli bir düzeni olmayan, başıboş, düzensiz.

(Gönlüm oradan oraya telaş içinde koştururdu ama yine de çaresiz görünmezdi. Kim bilir o serseri [gönlüm] yine kime uydu da ortalıklarda gözükmey.)

Şair, bu beytini aşkın kontrol edilemezliği üzerine kurmuş, gönlünü kaçak bir âşık gibi tasvir etmeye çalışmıştır. Sürekli bir telaş içerisinde olan gönül, huzur bulamamaktadır. Bu huzursuzluğun sebebi olarak hem gönlün başına buyrukluğu hem de sevgilinin vefasızlığı düşünülebilir.

Şair, “kim bilir o serseri (gönlüm) yine kime uydu da ortalıklarda gözükmmez” ifadesiyle, gönlünün başına buyrukluğunu belirtmiş, gönlünün kendi iradesi dışında bir yerlere kaybolmuş olduğunu belirtmeye çalışmıştır. Âşık, kendi aklı ve iradesi ile bir şey istese de gönül bunu dinlemiyor ve başka yöne doğru gidiyor. Klasik şiirde, gönlün söz dinlemezliği sıklıkla karşılaşılan bir temadır. Gönül sevgiliye meyleder ve söz dinlemezdir. Burada sevgilinin etkisi de bulunmaktadır. Gönlün sürekli oradan oraya koşturması ve ortadan kaybolması sevgilinin vefasızlığından da olduğu düşünülebilir. Sevgiliden ilgi ve karşılık görmeyen gönül, çaresiz bir duruma düşerek ortalıklardan kaybolmuştur.

Beyitte, “gönül”e insani özellikler verilerek teşhis sanatı ve parça-bütün ilişkisi ile mecaz-ı mürsel sanatlarına müracaat edilmiştir. “Kim” ile “gözükmmez” sözleri bir anlam ve ahenk unsuru olarak tekrar edilmiştir.

2 Yaraladı ‘ışkı savaşında anı gördüm
Ölü mi diri mi ne ‘aceb yâre gözükmmez

(Aşk savaşında onu [sevgiliyi] yaralı bir şekilde gördüm. Ne acayip bir durumdur ki [sevgili], ölü mi diri mi belli değil, çünkü yarası görünmüyor.)

Bu beyitte şair, aşkı bir savaş meydanıymış gibi tasvir etmektedir. Bu aşk savaşı içinde sevgiliyi yaralı bir şekilde gören şair, sevgilinin yarasının gözükmemesine şaşırmaktadır. Sevgilinin yüzünde ve bedeninde hiçbir yara izi görünmemektedir. Fakat şair, bu yarayı kalben, sezgisel olarak hissetmektedir.

Aşkı bir savaş olarak gören şair, sevgiliyi bu savaşın hem kazananı hem de kaybedeni olarak çizmektedir. Şair, sevgilinin gözlerinde bir acı, keder ve yorgunluk görmektedir. Fakat sevgili yine de yarasını gizlemektedir. Bu durum, klasik şiir anlayışında “nazlı sevgili” tipinin genel bir özelliğidir. Sevgili acı çekse dahi bunu asla belli etmez. Oysaki şair, çekmiş olduğu acıları ağlayarak, yanarak ve inleyerek açığa vurmaktadır. Sevgili ise suskun, ciddi ve soğukkanlı bir duruş sergilemektedir.

Beyitte “ölü” ve “diri” kelimeleri arasında anlam bakımından zıtlık olduğu için tezat sanatı yapılmıştır. Beyitteki “yara, aşk, savaş” ile ikinci mısradaki “ölü, diri, yâre” sözleri ile leff ü neşr ve tenasüp yapılmıştır.

3 Adı benüm-ile velî ol gideli bundan
Bir mûnis ü bir hem-dem ü ğam-ḥvār[e] gözükmmez

Mûnis: 1. Cana yakın, sıcakkanlı, kolayca dostluk kurabilen, sokulgan. 2. Yadırganmayan, alışılmış.

Hem-dem: Birlikte bulunan, canciğer arkadaş, samimi, dost.

Ğam-ḥvār[e]: Üzüntülü.

(Ey dost! Adı benimle anılan o kimse [sevgili] buradan gittiğinden beri; etrafta ne bir arkadaş ne bir dost ne de bir dert ortağı gözükmmez.)

Şair bu beyitte, sevgilinin yokluğundan sonra yalnızlığının giderek arttığını ifade etmeye çalışmaktadır. Sevgili ile birlikte olduğu zamanlarda, etrafının dostlarla dolu olduğunu sanan şair, sevgili gittikten sonra aslında etrafındaki hiç kimsenin dost olmadığını fark etmektedir.

Sevgili gidince dünya şaire boş gelmektedir. Çünkü her şey sevgili ile birlikteyken anlam kazanmaktadır, o olmayınca hiçbir şeyin tadı yoktur. Aynı zamanda sevgili şairin hayatındayken insanlar dost görünmektedir. Ancak sevgili gidince herkesin gerçek yüzü bir bir ortaya çıkmaktadır.

Genel olarak baktığımızda bu beyit, aşkın sadece sevgilinin varlığından ibaret olmadığını, bununla birlikte insanın çevresine olan bakış açısını da değiştirdiğini anlatan derin bir söyleyişe sahiptir.

“Munis, hem-dem ve gam-har” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

4 Feryād ki cānuma benüm kirpügi okı
Biñ yara urur günde ki bir yāra gözükmmez

Feryād: 1. Yüksek sesle ve kuvvetle bağırma, haykırış, bağırıtı, çığlık, figan, âvâze. 2. Yardım dileme, imdat isteme.

Urmak: E. T. Türk. ve halk ağzı. Vurmak.

(Feryat ediyorum; çünkü benim canıma [sevgilinin] ok gibi kirpiği günde bin yara açıyor fakat ne hikmetse bunlardan bir tane bile yara gözükmüyor.)

Şair bu beyitte, klasik şiirin çok sevilen imgelerinden olan kirpik (ok) mazmununu kullanmıştır. Şair, sevgilinin kirpiklerini keskin ve öldürücü bir ok olarak tasvir etmektedir. Şair, gözle görünmeyen ama çok derinden hissedilen aşk acısını dile getirmektedir. Şairin fiziksel olarak bir yarası yoktur, fakat ruhu delik deşik bir hâle bürünmüştür. Burada vurgulanmaya çalışılan şey, aşkın görünmeyen fakat en derin acılara ve yaralara sebep olan manevi bir ızdırap olduğudur. Burada şair, aşkın en gaddar olan kısmını anlatmaktadır. Şairin canı yanmaktadır ama kimse bunu görememektedir. Bu yüzden şair feryat etmekte fakat onu kimse duymamaktadır.

Beyitte sevgilinin kirpiği oka benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. Şair, “günde bin yara açıyor” ifadesiyle mübalağa sanatına başvurmuştur. “Can, kirpik, ok ve yara” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır.

5 Biñ päre şeker bir gülüş-ile döker ağzı
Yadlara velî bilişe bir päre gözükmmez

Päre: 1. Parça. 2. Adet, sayı. 3. Para.

Yad: Yabancı.

Velî: Fakat, ama, şöyle ki, lakin.

Biliş: 1. Bilmek işi ve tarzı. 2. Dost, bildik, tanıdık kimse.

(Bir gülüşüyle [sevgilinin] ağzından bin parça şeker dökülür; fakat sadece yabancılara gözükmür; tanıdıklara bir parça gözükmmez.)

Şair bu beyitte, aşkın kıskançlık hâlini ve dışlayıcı doğasını tasvir etmeye çalışmaktadır. Sevgilinin şeker kadar tatlı olan gülüşü âşık için ulaşılmaz olan bir nimettir. Klasik şiirde, “sevgilinin ağzından şeker dökülmesi” sevgilinin ağzından çıkmış olan her sözün ve her gülüşün tatlı olduğunu ifade etmek için kullanılan yaygın bir mazmundur. Sevgilinin gülüşü âşık için bir lütuf gibidir. Bu yüzden herkes bu nimeti görüp ulaşamaz. Sadece sevgilinin seçmiş oldukları bu lütuftan faydalanır.

Sevgili gülümsemektedir ama bu gülümsemeden şair değil, yabancılar nasiplenmektedir. Bu yüzden şair, kendi sevgilisinin gülüşünü bile kendisine esirgemiş olduğu bir durum içerisinde kalmıştır. Bu durum hem hasretin hem kırgınlığın hem de kıskançlığın oluşmasına neden olmaktadır. Aynı zamanda şair, “sevgili herkese gülerken, bana hiç gülmüyor” diyerek sevgilinin ilgisizliğini ve aşkın adaletsizliğini ince bir sitemle dile getirmektedir.

Şair, beyitte “bir gülüşüyle (sevgilinin) ağzından bin parça şeker dökülür” ifadesiyle mübalağa sanatına başvurmuştur. Beyitte “yad” ile “biliş” kelimeleri arasında anlam bakımından zıtlık olduğu için tezat sanatına başvurulmuştur. “Şeker, gülüş, ağız ve pare” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

6 Göz kara kılup cümle güzelleri gözetdüm
Arada senün bigi gözi kara gözükmmez

(Gözlerimi karartıp bütün güzelleri dikkatlice gözetledim; fakat aralarında senin gibi gözü kara [cesur] biri bana gözükmmedi.)

Şair bu beyitte, sevgilinin benzersizliğini vurgulamak için akıllıca bir kelime oyunu yapmaktadır. Şair, tüm cesaretini toplayıp bütün güzelleri incelemiş olduğunu, fakat sevgili kadar güzel gözlü ve yürekli birini bulamadığını ifade etmektedir. Şair, “göz” kelimesi etrafında sevgilinin hem fiziksel güzelliğini hem de ruhani üstünlüğünü anlatmaktadır. Şair, sevgilinin sadece kara gözlülüğünü değil, aynı zamanda onun yürek yakıcı bakışını, cazibesini ve cesaretini de anlatmaktadır.

Beyitte, “gözü kara” ifadesi hem fiziki olarak göz rengi hem de mecazi olarak cesur anlamında kullanıldığı için tevriye sanatına başvurulmuştur. Şair, “bütün güzelleri dikkatlice gözetledim” ifadesiyle imkânsız olan bir durumu dile getirmiş, mübalağa sanatına başvurmuştur. “Göz, kara ve güzel” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır. “Göz, gözet-, gözükm-” kelimeleri arasında isticak vardır. “Göz, kara” kelimeleri bir ahenk ve anlam unsuru olarak tekrar edilmiştir. İkinci beyitte “sevgili gibi gözü kara olan birinin gözükmmediği” söylenerek teşbih sanatına müracaat edilmiştir.

7 Her kişi kılur derdine biñ çäre vü dermân
Dehhâni ölür derd-ile bir çäre gözükmmez

Çäre: 1. İlaç, tedbir, devâ. 2. İstenen noktaya varmak, bir engeli aşmak için tutulması gereken yol, çıkar yol. 3. Kurtuluş yolu.

(Her insan kendi derdine bin türlü çare ve derman bulur. Dehhânî ise dert ile ölür fakat [derdine] tek bir çare bile görünmez.)

Bu beyitte şair, kendi çaresizliğini genel insanların durumuyla kıyaslayarak ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu beyitte âşışın kaderine razı olması, sevgilinin

merhametsizliği ve aşktan dolayı oluşan çaresizlik duyguları öne çıkmaktadır. Şair, kendisini diğer insanlardan ayrı, herkes gibi olmayan bir aşık gibi konumlandırmaya çalışmaktadır. Bütün herkesin derdine bir çözüm varken, şairin derdine çözüm bulunmaz. Çünkü şairin derdi öylesine derindir ki ona hiçbir derman fayda etmemektedir.

Klasik şiirde aşk derdi, insanı öldüren fakat aynı zamanda şairane kaynağın bir ilhamı olarak kişiye sunulmaktadır. Bu yüzden herkesin bir tesellisi varken, şairin bir tesellisinin olmaması onu özel kılmakta, derdini sıradan olmaktan çıkarmaktadır.

Beyitte “çare” kelimesi her iki dizede de geçtiğinden dolayı tekrar sanatına başvurulmuştur. Beyitte “dert” ile “derman” kelimeleri arasında anlam bakımından zıtlık olduğu için tezat yapılmıştır. “Derd, çare ve derman” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır.

GAZEL 17

- 1 Helâl ola kâra kanum gözün karasına
Ki niçe ‘âşıkı koymışdur ol kâra sine
- 2 Ne eksile ki kâra sine girmedin öñdin
Şol aq sîneñe doqına bu kâra sîne
- 3 Yüzün güline nazâr kılalı bu nergisümün
Ağı hased iledür dün ü gün karasına
- 4 Dürüst degül ki ura saçun-ıla ‘anber lâf
Bahâda hâkdür ol hâtırı karasına
- 5 Niçeme müflisem ‘ışk[ı] içinde düşmenümün
Şarartmadum bu kızıl beñzi bir karasına
- 6 Gözün çün ağlamağ-ıla ağardı Dehhânî
Dağı senünle bu halkun ağ u karası ne

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Mefâ’ilün / Fe’ilâtün / Mefâ’ilün / Fe’ilün
Redif	--
Kafiye	Cinaslı kafiye
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea-fa
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 6

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 Helâl ola kâra kanum gözün karasına
Ki niçe ‘âşıkı koymışdur ol kâra sine

Helâl: Dinin yasaklamadığı davranış, hareket ve şeyler.

Sine: 1. Göğüs, sadr, bağır. 2. Kalp, gönül, yürek. 3. İç, derinlik.

([Ey sevgili!]) Kara kanım senin gözlerinin karasına helal olsun. Çünkü o kara sinen [kalbin] nice âşığın gönlünü dertli bir gönül hâline getirmiştir.)

Bu beyitte şair, sevgilinin “gözlerinin karasına” yani onun siyah bakışlarına canını verecek kadar kendisini sevdiğini ve bağlı olduğunu ifade etmeye çalışmaktadır. Şairin burada kullanmış olduğu “kara kanım senin gözlerinin karasına helal olsun”

ifadesi hem fedakârlık hem de içten bir teslimiyet içermektedir. Şair, kendi kanını sevgilinin gözlerine feda edip kurban etmeye adeta hazır bir vaziyettedir.

İkinci mısra da ise şair, yapacağı bu fedakârlığın bireysel değil, genel bir durum olduğunu vurgulamaktadır. Çünkü sevgilinin o kara sinesi nice âşkın gönlünü derde düşürmüştür. Burada bahsedilen “kara sine” ifadesini; cefakâr ve gizemli olan sevgilinin kalbi, gönlün karalığı ve kapalılığı, aşıkları içine çekip fitne çıkaran gönül olarak yorumlayabiliriz.

Sonuç olarak bu beyit bize şunu söylemektedir: Benim kara kanım senin gözlerine helal olsun, çünkü senin kara gönlün zaten nice âşkların gönlünü yaralayarak, dertlere salmıştır. Benim de feda oluşum bu zincirin devamıdır.

Şair, sevgilinin kalbini nice âşklara dert çektiren bir varlık olarak tasvir etmiş, teşhis sanatına başvurmuştur. Beyitte “kara” kelimesi her iki dizede de kullanılarak tekrar sanatına başvurulmuştur. “Kan, göz, âşık ve sine” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır. Beyit cinas temelinde kurulmuştur. Beyitte geçen “karasına” ve “kara sine” aynı şekilde yazılır, ancak farklı anlamda kullanılmıştır.

2 Ne eksile ki kıra sine girmedin öñdin
Şol ak sîneñe doķına bu kıra sîne

Öñdin: Önceden, önce, önden, ilkönce, daha evvel.

Aķ: 1. Kar renginde olan renk, beyaz. 2. (Ten için) Temiz, duru, lekesiz, beyaz. 3. *mec.* Namuslu, temiz, asil.

(Senin o ak [temiz, saf] göğsün [bağrın] önceden o kara [kirli, günahkâr]) göğse girmede diye ondan ne eksilebilir ki? Şimdi bırak da o ak göğse bu kara göğüs dokunsun.)

Bu beyitte şair, kendi günahkâr, kirli ve kararmış olan gönlünü, sevgilinin saf, temiz ve nurdan olan sinesine yaklaştırmak istediğini ifade etmektedir. Şair, sevgilinin önceden bu kara sineye girmede diye bir şey kaybetmediğini, şimdi ise dokunarak bu kara sineyi nura dönüştürebileceğini dile getirmektedir.

Burada şair, “kara sine” ifadesi ile mecaz anlamda kendi gönlünün dertli, günahkâr ve yanık bir gönül olduğunu söylemektedir. Aynı zamanda “ak sine” ifadesiyle ise sevgilinin gönlünün temiz, lekesiz, saf ve nurdan olduğunu belirtmektedir.

Şair, kendisini değersiz ve hor görmesine rağmen, sevgiliden bir yakınlık ve sevgi beklentisi içerisinde olduğunu bizlere göstermektedir.

Beyitte “ak sine” ile “kara sine” kelimeleri arasında anlam bakımından zıtlık olduğu için tezat sanatına başvurulmuştur. Beyitte “kara sine” günahkâr bir gönül, “ak sine” ise saf, temiz bir gönül yerine kullanılarak istiare sanatı yapılmıştır. Beyitte yukarıdaki gibi geçen “karasına” ve “kara sine” aynı şekilde yazılır, ancak farklı anlamda kullanılmıştır, cinas yapılmıştır. “Sine” sözü üç; “kara” sözü iki defa tekrar edilmiştir.

3 Yüzün güline nazar kılalı bu nergisümün
Ağı hased iledür dün ü gün karasına

Nazar: 1. Bakma, bakış, göz atma. 2. Görme, fikir yürütme, tecrübe ve kıyasa dayanarak düşünme. 3. Bir şeye şöyle veya böyle düşünerek bakma, onu şöyle veya böyle kabul ederek ele alma, bakış, bakış açısı.

Hased: Çekememe, kendisine faydası olmadığı hâlde kıskançlık sebebiyle karşısındakinin sahip olduğu nimetten mahrum kalmasını isteme, başkasında olan bir nimeti çekememe, günüleme.

(Bu gözüm [nergisim], yüzünün güline bakmaya başladığından beri gözümün beyazı [akı] gece gündüz kendi siyahına [gözbebeğine] haset ulaştırdı [haset eder oldu]).

Altın gibi koyu sarı renkli, göbeği yeşil ve küçük bir çiçek olan nergisin, ortasındaki yeşil kısım uzaktan bakıldığında siyaha yakın bir renkte görülmektedir. İşte bu yüzden şairlerimiz nergisi, yuvarlak olması ve siyahımsı bir renkte görülmesinden dolayı göze, yapraklarını da kirpiklere benzetmişlerdir. Ayrıca nergise mahmur, mest gibi sıfatların verilmiş olması, bu çiçeğin narcotique yani uyuşturucu gibi bitkisel bir özellik içermesinden dolayıdır (Onay, 1996: 379-380).

Şair, sevgilinin yüz güzelliğini gördükten sonra, o güzellik karşısında kendi gözünde bile bir iç çatışmanın oluştuğunu ifade etmektedir. Bu durum aslında şairin, sevgilinin güzelliği karşısındaki acziyetini ve deliliğini temsil etmektedir.

Gözün beyazı (akı) kendi içinde bulunmakta olan siyaha (karasına) bile haset etmektedir. Yani gözün kendi içerisinde bile bir kıskançlık çatışması doğmuştur. Bu durum, aşkta görenle görmeyen arasındaki farkı, iç bölünmeyi ve göz kamaştırıcı olan güzelliğin gözde bile fitne çıkarabileceğini bizlere anlatmaktadır.

Beyitte “ağ” ve “kara” ile “dün” (gece) ve “gün” (gündüz) kelimeleri arasında zıtlık olduğu için tezat sanatı yapılmıştır. Nergis hem çiçek hem de göz anlamı taşıdığı için tevriye sanatı yapılmıştır, nergis sözü aynı zamanda açık istiare sanatına işaret etmiştir. Beyitte göz yerine nergis kullanılarak istiare sanatı yapılmıştır. “Yüz, gül, nazar ve nergis” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır.

4 Dürüst degül ki ura saçun-ıla ‘anber lāf
Bahāda hākdür ol hātırı karasına

Lāf: 1. Konuşma. 2. Bir düşünceyi anlatan kelime veya kelime dizisi. 3. Konu, mevzu, bahis.

Bahā: 1. Değer, kıymet. 2. Güzellik, parlaklık. 3. Görkem, ihtişam. 4. Manevi yücelik, saygınlık.

Hāk: 1. Toprak. 2. *teşmil*. Dünya.

(Saçınla anber [gibi güzel koku] diye övünmek doğru değildir; çünkü o [övünenin] gönlünün karalığı, senin saçının siyahlığı yanında ancak toprak kadar değersiz kalır.)

Saç, klasik şiirde en çok kullanılan güzellik unsuru sayılabilir. Öncelikle saç, perişan, uzun, dağınık ve düzensiz vs. durumlarıyla âşığın aklını başından alır, perişan eder, esir eder. Saçta bulunan koku bazen kendinde mevcuttur, bazen de dışarıdan gelmektedir. Anber ve misk bile sevgilinin saçı kadar güzel kokmamaktadır. Bu kokuyu rüzgâr alıp âşığa götürmektedir. Sevgilinin saçı daima siyahtır. Asla başka bir renk olamaz (Pala, 2015: 384).

Klasik şiirde sevgilinin saçı uzunluk ve şekil bakımından yılan, kement, ip, sünbül, ömür ve vb. kavram ve varlıklara, koku ve renk bakımından ise müşk, misk ve anbere benzetilmektedir. Ancak, sevgilinin saçı bu kıyaslamada benzetilmiş olduğu kavram ve nesnelerden daha becerikli, üstün ve daha güzel koku olarak sunulmaktadır (Zavotçu, 2014: 308).

Bu beyitte âşık, sevgilinin saçını anberle kıyaslayan kişiyi eleştirmektedir. Çünkü sevgilinin saçının siyahlığı o kadar güzel ve üstündür ki, onunla anberi kıyas etmek haddini bilmemek demektir. Anber, hoş ve güzel kokusuyla övünse dahi, sevgilinin saçının cazibesi ve güzelliği karşısında hiç kalmaktadır. Üstelik bu kıyaslamayı yapan kişinin gönlü kara, gaflet ve kötülükle doludur. Bu yüzden böyle

birinin sözü, manevi kirinden dolayı kıymetini yitirmektedir. O kişinin kalbinin karalığı, sevgilinin saçının siyahlığı yanında toprak gibi değersiz kalmaktadır.

Yani bu beyitte şair, hem sevgilinin güzelliğini ve üstünlüğünü vurgulamakta hem de kıyaslamada bulunan kişinin gönlünün kirini ortaya çıkarmaktadır.

Beyitte sevgilinin saçının anber ile söz dalaşına girmesiyle teşhis sanatına başvurulmuştur. Beyitte “kara” sözcüğü hem renk anlamında hem de “gönül karalığı” anlamında kullanıldığı için tevriye sanatı yapılmıştır. “Saç, anber, baha ve hatır” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır.

5 Niçeme müflisem ‘ışk[1] içinde düşmenümün
Şarartmadum bu kızıl benzi bir kırasına

Müflis: 1. Malını mülkünü kaybeden, iflas eden kimse. 2. Beş parasız, parasız pulsuz kimse.

Beniz: Yüz, yüzün rengi.

(Her ne kadar düşmanım karşısında çok yoksul, zayıf, çaresiz ve perişan bir hâlde olsam da yine de bu kırmızı [utangaç] yüzümü onun bir kusuruna bile soldurmadım.)

Bu beyitte şair hem gururunu hem de aşk karşısında göstermiş olduğu direncini ince bir eda ile vurgulamaya çalışmaktadır. Burada şair, aşka giden yolda ne kadar güçsüz ve perişan bir duruma düşmüş olursa olsun, sevgilinin bir kötülüğüne, eziyetine ve cefasına karşı ağırbaşlılığını, onurunu, duruşunu ve yüzünün rengini bozmadığını ifade etmeye çalışmaktadır. Sevgili o kadar çok zalimdir ki bir bakışı ve davranışı bile aşğın davranışını değiştirebilecek güce sahiptir. Fakat buna rağmen şair, aşk yüzünden müflis bir durumda olsa da sabrını ve gururunu bir kenara bırakmayıp yüzünü soldurmamıştır.

“Müflis, ışk, düşmen, sarartmak ve kızıl beniz, kara” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

6 Gözüñ çün ağlamağ-ıla ağardı Dehhānī
Dağı senünle bu halkun ağ u kırası ne

Ağarmak: 1. Beyazlaşmak, ak olmak. 2. (Bıyık, sakal, bıyık için) ak duruma gelmek, kırışmak. 3. (Etraf, ortalık) Şafak sökmek, görünür duruma gelmek, sabah olmaya başlamak, (tan yeri için) aydınlanmak.

Dağı: “Üstelik, fazla olarak, bile, daha, de” anlamlarına gelen kuvvetlendirme sözü.

Ağ: 1. Beyaz. 2. (Ten için) temiz, duru, lekesiz, beyaz.

Kara: 1. Kömür renginde olan rengin adı. 2. mec. Ayıp, kusur.

(Ey Dehhânî, çünkü gözün senin ağlamanla ağardı. Peki [üstelik], seninle bu halkın [insanların] beyazı ve siyahı [iyi ve kötüsü] ne olacak?)

Bu beyitte şair hem kişisel olan bir durumdan hem de genel insanlık durumundan bahsetmektedir. Gözün ağlamaktan ağarmış olması, bir yandan sürekli devam eden bir hüznün ve gam içinde olmayı, diğer yandan da gözün arınması ve nur bulması anlamlarını taşımaktadır.

“Ağlayan gözün ağarmış olması” mecazen arınma, ruhun saflaşması ve nurlanma anlamlarına gelmektedir.

İkinci mısırda ise şair, bu hâl karşısında halkın içinde bulunduğu duruma dönmektedir. Şair, “seninle bu halkın (insanların) beyazı ve siyahı (iyi ve kötüsü) ne olacak?” derken, iyi ile kötünün karışmış olduğu bir dünyada adaletin, hakkın ve ölçünün ne olacağını sorgulamaktadır. Bu soru hem bireysel hem de toplumsal bir serzeniştir.

Şair beyte “Dehhânî” hitabıyla tecrit sanatı yapmıştır. Beyitte “ağ” ve “kara” kelimeleri arasında anlam bakımından zıtlık olduğu için tezat sanatı yapılmıştır. “Ağardı” kelimesi hem beyazlaşmak hem de aydınlanmak, nurlanmak anlamında kullanıldığı için tevriye sanatı yapılmıştır. Şair, “seninle bu halkın (insanların) beyazı ve siyahı (iyi ve kötüsü) ne olacak?” ifadesiyle, soru sorarak istifham ve tecahül-i ârif sanatı yapmıştır.

GAZEL 18

- 1 Yaşı uzun yārumuñ gözümi yaş eyledi
Rāzumı gözüm yaşı ‘āleme fāş eyledi
- 2 Baş koşup ağıār-ıla bile şalınup yürür
Ġayret odı bağrumı yakdı vü baş eyledi
- 3 Şūret-i bī-cān bigi kalmadı bende hayāt
Tā gözūme şūretin ‘ışk tudaş eyledi
- 4 Hūr u perī ay u gün öpüp ayağın dura
Kim Çalap anı bugün hūblara baş eyledi
- 5 Küsdürüben yārumı girü barışam didüm
Küsdi vü barışmadı girü savaş eyledi
- 6 Kimsenenün suçı yok bir kişiden yok gilem
Ne ki baña eyledi ol göz ü kaş eyledi
- 7 Kamuya gönlini mūm eyledi Dehhāniye
Nevbet-i vaşl iricek bağrını taş eyledi

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Müfte’ilün / Fâ’ilün / Müfte’ilün / Fâ’ilün
Redif	Eyledi
Kafiye	-âş: “â” ridf, “ş” revî: kafiye-i mürdefe
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea-fa-ga
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 7

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 Yaşı uzun yārumuñ gözümi yaş eyledi
Rāzumı gözüm yaşı ‘āleme fāş eyledi

Rāz: Sır, gizlenen şey.

‘Ālem: 1. Evren, kâinat, yerde ve gökte yaratılmış olan şeylerin bütünü. 2. Dünya ve yeryüzü. 3. Herkes, insanlar.

Fāş: Duyulmuş, meydana çıkmış, açığa vurulmuş.

(Sevgilimin uzun ömürlü olması gözümü yaşla doldurdu; gözyaşlarım sırrımı âleme duyurdu.)

Şair, sevgilinin uzun ömürlü olmasının gözlerini yaşla doldurduğunu, çok ağladığından gözyaşlarının sevgiliye olan aşkını aleme duyurduğunu söylemektedir. Aslında şair, sevgilinin uzun ömürlü olmasını istemektedir. Fakat sevgilinin uzun ömürlü olması, şairinde çekeceği acının ve hicranın uzun süreceği anlamına gelmektedir. Bu yüzden şairin gözleri yaşla dolmaktadır. Dökülen bu gözyaşları ise şairin gönlünde gizlemiş olduğu gözyaşlarını saklamaya yetmez. Şair, gönlünde saklamış olduğu derdi kimseye anlatmaz fakat gözyaşları her şeyi ele vermektedir.

Beyitte geçen “yaş” kelimesi hem “gözyaşı” hem de “ömür” anlamında iki anlam taşıdığı için tevriye sanatı yapılmıştır. Burada “gözyaşı” birinin sırrını meydana çıkaran bir varlık olarak tasvir edildiği için teşhis sanatına başvurulmuştur. “Göz, yaş, eyledi” sözleri ile tekrar sanatına müracaat edilmiştir.

2 Baş koşup ağyār-ıla bile şalınup yürür
Gayret odı bağrumı yakdı vü baş eyledi

Gayret: 1. Belli bir iş için çabalama, içten gelerek çalışma, çaba, didinme, ceht. 2. Aziz ve mukaddes bir şeye yabancıların göz diktiğini, el uzattığını görmeye tahammül edememe duygusu.

(Sevgili başkalarıyla bile baş başa verip sallanarak yürüyor; [bundan dolayı] kıskançlık ateşi canımı yakdı ve kalbimde yara açtı.)

Şair bu beyitte, klasik şiirde aşk temasında yer alan “aşk üçgeni” unsurunu öne çıkarmaktadır. Âşık için sevgilinin yapmış olduğu her hareket önemlidir. Başkasına dair olan en küçük ilgi, tebessüm bile âşığı derinden etkilemek için yeterlidir. Bundan dolayı âşık kıskançlık gösterir ve bu kıskançlık aşkın doğal bir sonucu olarak görülmektedir. Klasik şiirde “gayret” aşkın samimiyeti ve gerçekliği için önemli bir ölçüttür. Çünkü seven kişi kıskanır.

Âşık, sevgiliye başkalarıyla görmeye dayanamaz. Sevgilinin sallanarak nazlı bir şekilde yürümesi, âşığın gönlünde yaralar açmaktadır. Aşkın en yakıcı tarafı olan kıskançlık duygusu âşığın içinde o kadar güçlüdür ki, içini ateş gibi yakmaktadır. Bu yüzden âşığın sevgiliyi başkalarıyla görmesi, âşığı hem gururundan vurmuş hem de ona olan aşkını daha da derinleştirmiştir.

Beyitte “kıskançlık ateşi” birinin canını yakan ve yara açan bir varlık gibi tasvir edildiği için teşhis sanatına başvurulmuştur. Beyitte, sevgilinin salınarak mutlu bir

şekilde yürütmesi ile aşğın canının yanması arasında anlam bakımından zıtlık olduğu için tezat sanatına başvurulmuştur. “Ağyar, gayret, od, bağır” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır. “Baş koşmak” ve “baş eylemek” sözleriyle irsal-i mesel sanatına müracaat edilmiştir.

3 Şûret-i bî-cân bigi kalmadı bende hayât
Tâ gözüme şûretin ‘ışk tudaş eyledi

Şûret: Gözün ilk bakışta gördüğü şey, şekil, dış görünüş, biçim.
Bî-cân: Cansız, ruhsuz.

(Cansız bir yüz gibi bende hayat kalmadı, ta ki senin suretin aşkın ateşiyle gözlerime düşene kadar.)

Şair bu beyitte, sevgiliyi görmeden hayatının boş ve anlamsız olduğunu, ancak onun hayalini gördüğünde can bulduğunu dile getirmeye çalışmaktadır. Şair burada, sevgilinin hayali gözlerinin önüne düşene kadar, kendi varlığını hareketsiz ve boş olan cansız bir beden gibi tasvir etmeye çalışmıştır. Ancak sevgilinin yüzü aşk ateşinin etkisiyle şairin gözünde belirlediğinde, işte o zaman şair tekrardan can bulmaktadır.

Şair, hayatının kaynağı olarak sevgiliyi görmektedir. İşte bu yüzden beyitte bu düşünceyi işlemiştir. Şair için asıl hayat, sevgiliyle birlikte olmakla, onu görmekle ve onun hayalini gözünde taşımakla mümkündür.

Şair beyitte kendisini cansız bir yüze benzeterek teşbih sanatı yapmıştır. “Suret, can, hayat” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

4 Hûr u perî ay u gün öpüp ayağın dura
Kim Çalap anı bugün hūblara baş eyledi

Hûr: Çok güzel kız veya kadın, cennet kızı.
Hūb: Güzel.

(Huriler ve periler ile ay ve güneş ayağını öpmek için dururlar ki Allah onu bugün güzellere önder yaptı.)

Şair bu beyitte, sevgilinin güzelliğini göksel ve mistik varlıklarla kıyaslayarak, onu yücelten bir söyleyiş tarzını ortaya koymaya çalışmıştır. Şair sevgilinin güzelliğini ilahî güzellik tahtına oturtmaktadır. Sevgili öylesine güzel ve üstündür ki masalsı

güzelliğe sahip olan huriler ve periler ile büyüklüğü ve üstünlüğü ile öne çıkan ay ve güneş bile onun ayağını öpmek için sıraya girmektedirler. Sevgiliye verilen bu üstünlük, rastgele bir üstünlük değildir. Allah'ın takdiriyle gerçekleşmiş olan bir üstünlüktür. Yani sevgilinin güzelliğinin kaderi, Allah tarafından verilmiş bir lütuftur. Bu yüzden bu güzellik sadece insana değil, aynı zamanda kozmik ve mistik bütün varlıklara üstün kılınmıştır.

Beyitte “ay” ile “güneş” unsurlarına “ayak öpmek için durmak” gibi insani bir özellik yüklendiği için teşhis sanatı yapılmıştır. Sevgilinin ayağını öpmek için bütün güzellik unsurlarının ayakta durması ile mübalağa sanatına başvurulmuştur. “Hur, peri, ay, gün ve hûb” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

5 Küsdürüben yārumı girü barışam didüm
Küsdî vü barışmadı girü savaş eyledi

Girü: (Geri). z.f. E. T. Türk. Yine, tekrar.

(Sevgilimi [kendime] küstürmüştüm, geri barışayım dedim ama o [bana] küstü ve barışmadı, benimle savaşmaya başladı.)

Şair bu beyitte, sevgilinin karşısında nasıl bir çaresizlik içine düşmüş olduğunu tasvir etmeye çalışmaktadır. Şair ilk dizede hatasını kabul ederek, bunu telafi etmek istediğini ifade etmektedir. Fakat sevgilinin vermiş olduğu cevap oldukça serttir. Çünkü sevgili şairin teklifini reddetmekle kalmaz, aynı zamanda kendisiyle savaşmayı tercih etmektedir. Sevgili adeta öfke ve intikam doludur. Bu da bizlere ilişkideki derin kırılmayı göstermektedir.

İlk başta sorumluluğu elinde bulunduran ve sevgiliyi küstüren şair, ikinci aşamada bu kontrolünü kaybetmiş olduğunu belirtmektedir. Şair, sevgiliyle barışmak istemesine rağmen durum onun lehine ilerlememektedir. Çünkü sevgili üstün konuma geçmiş durumdadır. Bu yüzden barışmamakla beraber savaşmayı tercih etmiştir.

Genel olarak baktığımızda bu beyit, insan ilişkilerinde oluşan kırılganlıklardan edinilen özürlerin her zaman iş görmeyeceğini, kırılmış olan güvenin hemen tamir edilmeyeceğini ve karşı tarafın şiddetli bir şekilde tepki verebileceğini göstermektedir.

Beyitte “savaş, barış; küsmek, barışmak” kelimeleri arasında anlam bakımından zıtlık olduğu için tezat sanatına başvurulmuştur. Küçük bir gönül kırılglığının ciddi bir savaşa dönmüş olduğu belirtilmiş, mübalağa sanatına

başvurulmuştur. “Küsmek, barışmak ve savaş” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır. “Küsmek, girü” sözleri tekrar edilmiştir.

6 Kimsenenün suçu yok bir kişiden yok gilem
Ne ki baña eyledi ol göz ü kaş eyledi

Gile: Yanıp yakılma, şikâyet.

(Kimsenin suçu yok, bir kişiden bile şikayetçi değilim, bana ne yaptıysa [sevgilinin] o gözü ve kaş yaptı.)

Şair bu beyitte, bulunmuş olduğu durumdan dolayı kimseden şikayetçi olmadığını, kendisine yapılan şeyler için ise tek suçlunun, sevgilinin gözü ve kaş olduğunu ifade etmeye çalışmaktadır. Klasik şiirde göz ve kaş, ok ve yay gibidir. Bunlar âşğın kalbine yara açar ve hatta öldürür.

Burada şair, şikayetini maskeleymeye çalışmaktadır. Sözde “bir kişiden bile şikayetçi değilim” diyen şair, bunun ardından “bana ne yaptıysa (sevgilinin) o gözü ve kaş yaptı” diyerek asıl şikayetini belli etmeye çalışmıştır. Şair burada aşk acısından şikâyetçi değildir. Hatta bununla beraber bu acıya sebep olan sevgiliyi övmektedir. Şair sevgilinin zulmünün bile güzelliğinden doğduğunu ima ederek, şikâyeteye layık olmadığını söylemeye çalışmaktadır. Aynı zamanda bu durum aşkın teslimiyet halini göstermektedir.

Beyitte “göz” ve “kaş” mazmunları aşığa eziyet eden bir varlıklarmış gibi tasvir edildikleri için teşhis sanatına başvurulmuştur. “Ol kaş u göz” ile sevgili kastedilerek mecaz-ı mürsel sanatına müracaat edilmiştir.

7 Kāmuya göñlini mūm eyledi Dehhāniye
Nevbet-i vaşl iricek bağrını taş eyledi

Kāmu: 1. Bir memlekette bulunan halkın bütünü. 2. *sıf.* Bütün, hep. 3. *zamir.* Herkes.
Nevbet: 1. Nöbet. 2. Saray veya konaklarda günün belli zamanlarında, seferlerde, konak yerlerinde ve padişahın otağı önünde çalınan askeri mızıka.

Vaşl: 1. Birleşme, ulaşma. 2. Sevdigine kavuşma, vuslat.

(Sevgili yüreğini başkasına mum gibi yumuşattı. Fakat Dehhânî’ye kavuşma zamanı gelecek derken yüreğini taş gibi sertleştirdi.)

Şair bu beyitte, adaletsiz olan sevgiliye sitemde bulunmaktadır. Sevgili başkalarına karşı çok şefkatli, nazik ve yumuşak davranırken, şaire karşı ilgisiz, katı ve taş kalplidir. Şair burada “benimle hiçbir şekilde ilgilenmeyen sevgili, başkalarına karşı neden bu kadar nazik?” düşüncesini öne sürerek, kırınlığını belli etmektedir.

Beyitte sevgilinin yüreğinin yumuşaklığı muma benzetilerek teşbih sanatı yapılmıştır. Beyitte “mum” yumuşaklığı “taş” ise sertliği bakımından zıtlık oluşturduğu için tezat sanatına başvurulmuştur. “Gönül, bağır; mûm, taş” kelimeleri ile leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp sanatı yapılmıştır.



GAZEL 19

- 1 Çün yâr sefer kıldı vü yola yile gitdi
Didüm gönül ey âh kim ‘ömrüm yile gitdi
- 2 Kaddümi kemân itdi vü cānum tamar yine
Hecri okı neşter bigi dele dele gitdi
- 3 Çün çâre bulımadı ki ansuz kala cānum
Bî-çâre tene itdi vedâ‘ u bile gitdi
- 4 Göñlüm haberin alıbanun yıl bigi yola
Yüz urdı ne bilem nere gitdi hele gitdi
- 5 Ardınca gözüm yaşını şol deñlü ağıtdum
Kim yâr yarım yolda’ken ol menzile gitdi
- 6 Ben ağladuğuma görüñ ol serv-i hırāmān
Gördi beni maḥdūm özi gördüm güle gitdi
- 7 Dehhāni inanma yine gelem didi-y-ise
‘Ömri ki gide çün yine kaçan gele gitdi

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Mef‘ûlü / Mefâ‘îlü / Mefâ‘îlü / Fe’ûlün
Redif	-e gitdi
Kafiye	-l: revî: kafiye-i mücerrede
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea-fa-ga
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 7

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 Çün yâr sefer kıldı vü yola yile gitdi
Didüm gönül ey âh kim ‘ömrüm yile gitdi

(Çünkü sevgili yolculuğa çıktı ve yolda yel gibi esip gitti. Dedim ki: “Ey gönül, ne yazık ki ömrüm yele gitti.”)

Şair, sevgilinin uzun bir yolculuğa çıktığını, rüzgâr gibi çok hızlı bir şekilde gittiğini, bundan dolayı da kendi ömrünün de boşa gittiğini söylemektedir. Burada, sevgilinin yolculuğa çıkması, ayrılığın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Sevgilinin ayrılığıyla çok üzülen şair, bu ayrılığı en büyük kaybı olarak görmektedir.

Çünkü sevgili yoksa ömründe bir anlamı kalmamıştır. Bu yüzden aşık ömrünün heba olduğunu, boşuna geçtiğini söylemektedir.

Beyte “ey gönül” hitabıyla başlanıldığı için nida sanatı yapılmıştır. Beyitte sevgilinin gidişi yel gibi esip gitmeye benzetildiği için teşbih sanatı yapılmıştır. “Yile gitmek” ifadesi irsal-i mesel yapılmıştır. “Yile gitdi” redifi ile tekrar yapılmıştır.

2 Kaddümi kemân itdi vü cânım tamar yine
 Hecri okı neşter bigi dele dele gitdi

Şad: Boy.

Kemân: 1. Yay. 2. sıf. Kavisli, eğri, yay gibi ince. 3. Kavis.

Tamar: Damar.

Hecr: Ayrılık.

(Sevgili boyumu yay gibi büktü ve can damarımdan yakaladı; ayrılık oku neşter gibi canımı dele dele [acıta acıta] gitti.)

Şair bu beyitte, sevgilinin yokluğunda yaşamış olduğu acıyı anlatarak, bu durumun ölümle eş değer bir acı olduğunu tasvir etmeye çalışmıştır. Sevgilinin vermiş olduğu eziyetler şairin boynunu yay gibi bükmemektedir. Buradaki benzetme, âşığın sevgili karşısındaki güçsüzlüğünü ve aciziyetini göstermektedir. “Can damarı” ifadesi hayatın kendisidir. Şairde sevgilinin can damarından yakalamış olduğunu söyleyerek, hayatının sevgilinin elinde olduğunu ifade etmeye çalışmıştır.

Şair beyitte geçen “hecri okı neşter bigi dele dele gitdi” ifadesiyle, ayrılık okunun yüreğini delmiş olduğunu ve bundan da çok acı çektiğini söyleyerek; ayrılığın sadece duygusal bir acı değil aynı zamanda varlığını yok eden bir hastalık olduğunu belirtmektedir.

Beyitte, boyun bükülmesi yay, ayrılık okunun işlevi de neştere benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. Ayrılık okunun neşter gibi dele dele gitmesi ile teşbih-i tam yapılmıştır. Ayrılık karşısında yaşanan durumlar abartılarak tasvir edildiği içim mübalağa sanatına başvurulmuştur. “Kad, keman, ok ve neşter” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır.

3 Çün çâre bulımadı ki ansuz kıla cânım
 Bî-çâre tene itdi vedâ‘ u bile gitdi

(Canım onsuz [sevgilisiz] kalmaya bir çare bulamadığı için; çaresiz bir şekilde bedenine veda etti ve onunla [sevgiliyle] birlikte gitti.)

Şair bu beyitte, canının sevgilisiz kalmaya bir çare bulamadığını, bu yüzden de çaresiz bir şekilde bedenine veda edip sevgiliyle birlikte gittiğini söylemektedir. Şairin sevgiliye duymuş olduğu aşk ve bağlılık, varlığını ve benliğini feda edecek seviyededir. Şair, sevgiliden ayrı kalmamak için canından vazgeçmeye bile razıdır. Şair için beden, ruh ve dünya önemsizleşmiştir. Bu yüzden can, sevgilinin peşinden gider.

Beyitte “can” düşünebilen ve karar veren bir varlık olarak tasvir edildiği için teşhis sanatı yapılmıştır.

4 Gönlüm haberin alıbanun yıl bigi yola
Yüz urdı ne bilem nere gitdi hele gitdi

Urdı: *E. T. Türk. ve halk ağzı. Vurmak.*

(Gönlüm senin haberini alınca yel gibi hızlıca yola koyuldu; ne bileyim nereye gitti, öylece çıkıp gitti.)

Şair, gönlünün sevgiliden haber alınca yel gibi hızlı bir şekilde yola çıktığını, öylece çıkıp gittiği içinde nereye gittiğini bilmediğini söylemektedir. Gönül bir yolcu gibi tasvir edilmiştir. Âşık, sevgiliden küçük bir işaret veya haber alınca, gönlü sabredememektedir. Bu yüzden sevgiliye kavuşmak için bir fırtına gibi harekete geçmektedir. Beyitte “ne bilem nere gitdi hele gitdi” ifadesini kullanan şair, gönlünün kontrolsüz bir aşk hâli içerisinde olduğunu söylemektedir. Gönül, aklın denetimi dışında, iradesiz bir şekilde hareket etmektedir.

Beyitte gönlün hareketleri rüzgâra benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. Ayrıca gönül, kendi başına kararlar alabilen ve yola çıkabilen bir varlık olarak tasvir edildiği için teşhis sanatı yapılmıştır. Şair, “ne bileyim nereye gitti,” ifadesiyle bildiği bir şeyi bilmemezlikten gelerek tecahül-i arif sanatına başvurmuştur.

5 Ardınca gözüm yaşını şol deñlü ağıtdum
Kim yâr yarım yolda’ken ol menzile gitdi

Kim: *E. T. Türk. Ki.*

Menzil: 1. mec. Varılacak yer. 2. Yolcuların konakladığı yer, konak, konak yeri. 3. İki konak arasındaki uzaklık, bir konaklık mesafe, normal yürüyüşle bir günlük yol.

(Ardından gözyaşlarımı o kadar çok akıttım ki sevgili yarı yolda iken gözyaşlarım o menzile ulaştı.)

Bu beyitte şair, sevgilinin ayrılığından dolayı çokça gözyaşı döktüğünü ve bu gözyaşlarının sevgiliden önce varılacak yere ulaştığını söylemektedir. Bu durum, aşkın vermiş olduğu üzüntünün ve gözyaşının bolluğu göstermek için yapılmış olan bir tasvirdir. Burada akıtılan gözyaşı, aşığın samimiyetini ve çaresizliğini göstermektedir. Burada aşık sevgilinin ayrılığına dayanamaz. Bu yüzden gözyaşlarını sevgiliye eşlik eden bir yol arkadaşı gibi yollar.

Beyitte “gözyaşı” yürüyen, koşan bir varlıkmiş gibi tasvir edildiği için teşhis sanatına başvurulmuştur. Ayrıca “gözyaşı” sevgiliden önce menzile varmış gibi ifade edilmiş, mübalağa sanatına başvurulmuştur. “Gözyaşı, akıtmak, yol, menzil” arasında tenasüp bulunmaktadır.

6 Ben ağladuğuma görün ol serv-i hırāmān
Gördi beni maḥdūm özi gördüm güle gitdi

Hırāmān: Salına salına, eda ve naz ile yürüyen.

Maḥdūm: Efendi, kendisine hizmet edilen.

(O salınarak yürüyen servi [sevgili] beni ağlarken görünce bana efendi gibi davrandı [görmezden geldi] ve yoluna devam edip gülerek gitti.)

Şair bu beyitte, sevgilinin ilgisizliğini selvi benzetmesi ile tasvir etmeye çalışmaktadır. Klasik şiirde sevgili uzun boyu, nazı ve endamından dolayı selviye benzetilmektedir. Şair, ağlarken sevgilinin yanından geçtiğini fakat sevgilinin bunu görmesine rağmen hiç aldırış etmediğini söylemektedir. Çünkü sevgili güzelliğinden ve endamından âdeta yüksek mevkide olan bir efendi gibi davranmaktadır. Âşık ağlamaktan perişan olurken sevgili bunu görse bile, üstünlüğünü koruyarak kayıtsız bir şekilde gülüp geçmektedir.

Beyitte “serv-i hırāmān” sözcüğü sevgili yerine kullanılarak istiare sanatına başvurulmuştur. Beyitte âşığın ağlaması ile sevgilinin gülmesi arasında zıtlık oluşturulduğu için tezat sanatına başvurulmuştur.

7 Dehhâni inanma yine gelem didi-y-ise
'Ömri ki gide çün yine kaçan gele gitdi

(Ey Dehhânî, eğer [sevgili] yine geleceğim dediyse buna inanma! Çünkü o ömür ki bir kere gidince bir daha yine nasıl gelip gidecek?)

Şair bu beyitte, sevgilinin yalan vaatleri ve vefasızlığı üzerinde durmaktadır. Kendisine seslenerek söze başlayan şair, sevgilinin söylediklerine inanmaması gerektiğini kendisine tembihlemektedir. Şair burada sevgilinin “geri geleceğim” sözünü boş bir vaat olarak görmektedir. Çünkü şair, sevgilinin gidişini ölümle kıyaslamaktadır. Ömür bir kere gitti mi bir daha geri dönemez. Bu yüzden sevgili de bir kez ayrılıp gittiyse bir daha dönmeyecektir, düşüncesi hâkimdir. Burada yapılan karşılaştırma, şairin sevgilinin dönüşüne dair yaşadığı hayal kırıklığını ve ümitsizliği göstermektedir.

Şair, “o ömür ki bir kere gidince bir daha yine nasıl gelip gidecek?” ifadesiyle, düşüncelerini daha etkili kılmak için soru sorarak istifham sanatından yararlanmıştır. “Gelmek-gitmek” ise tezat sözlerdir. “Dehhânî” sözüyle şair tecrit sanatına müracaat etmiştir. “Gitmek-yine” sözleri ise tekrar edilerek anlam ve ahenk sağlamlaştırılmıştır.

GAZEL 20

- 1 Yā Rab ol yār benüm gönüm alup kıanda gider
Ki lebi aşıına şordum şeker ü kıanda gider
- 2 Şöyle ta‘cıl ile gider ki yögürüp yitemez
Gözümün yaşı ki ardınca şitābende gider
- 3 Her sehergeh ki güneş baş götüre maşrıktan
Ay yüzün görübeni mağribe şermende gider
- 4 Gerçi gül eyler i cān lāle vücūdını ‘adem
Yaşağı rengini gördükçe ser-efgende gider
- 5 Ben kim olam kim anuñ bendeligine yorınam
Çün selātın kapusına gelür bende gider
- 6 İy ki dirsın kim anuñ va‘desine aldanma
Gey sakın kim beni aldadı vü söz Sınde gider
- 7 Hâtırını niçesi cem‘ kıla Dehhānī
Ki saçı uç begi ardınca perākende gider

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Fe’ilâtün / Fe’ilâtün / Fe’ilâtün / Fe’ilün
Redif	Gider
Kafiye	-e: revî, d: dâhil, n: tesis: kafiye-i müessese
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea-fa-ga
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 7

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 Yā Rab ol yār benüm gönüm alup kıanda gider
Ki lebi aşıına şordum şeker ü kıanda gider

Ol: Üçüncü tekil şahıs zamiri ve işaret sıfatı, “o”nun eski şekli.
Kanda: *E. T. Türk.* Nereye, nerede.

*(Ey Rabbim, o sevgili benim gönümünü alıp da nereye gider? Çünkü ben onun
dudağının aslını sordum, [bana] şekere gider [ona çeker], dedi.)*

Bu beyitte şair, sevgilinin dudağının şeker kadar tatlı olduğunu belirterek gönlünün ona yönelmiş olmasını tatlı bir nükte ile meşrulaştırmaya çalışmaktadır. Şair hem aşkın tatlı yönünü hem de sevgilinin şeker gibi olan tatlılığını birleştirmektedir. Şairin gönlünü çalan sevgili, o kadar güzel ve tatlı dilli bir varlıktır ki, onun dudağı adeta şekerden yaratılmış gibidir. Bu yüzden şair, sevgilinin gönlünü çalmasından dolayı endişelidir. Fakat aynı zamanda bu tatlılığa hayran olduğunu da belirtmektedir.

Şair beyte “ey Rabbim” hitabıyla başlayarak nida sanatı yapmıştır. Şair “o sevgili benim gönlümü alıp da nereye gider?” ifadesiyle istifham ve cevabını bildiği bir soruyu bilmemezlikten gelerek tecahül-i arif sanatı yapmıştır. “Yar, gönül, leb ve şeker” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır. Beyitte “gider” ile tekrar; “kanda” ile cinas yapılmıştır.

2 Şöyle ta‘cıl ile gider ki yügürüp yitemez
Gözümün yaşı ki ardınca şitâbende gider

Ta‘cıl: 1. Acele ettirme. 2. Bir işi hızlandırma, çabuklaştırma.
Şitâben: Acele ile giden, koşan, seğirten.

(Sevgili öyle bir aceleyle gider ki onun arkasından koşarak giden gözümün yaşı bile ona koşarak yetişemez.)

Bu beyitte şair, sevgilinin hızlı bir şekilde uzaklaşmasını hiç durmadan akan gözyaşının bile yetişemediği bir koşuya benzeterek, âşığın aczini ve ayrılık karşısındaki çaresizliğini abartılı fakat ince bir üslupla ifade etmeye çalışmaktadır. Sevgili, şairin hayatından hızla uzaklaşmaktadır. Sevgilinin ardından koşan sadece şairin bedeni değil, gözlerinden dökülen yaşları da birer koşucu gibidir. Fakat sevgili öylesine hızlı ve öylesine ulaşılmazdır ki, şairin çokça akan gözyaşları bile onun ardına yetişememektedir. Bu durum bizlere; şairin derin hüznünü, şairin çaresizliğini ve çok hızlı bir şekilde uzaklaşan sevgilinin erişilmezliğini anlatmaktadır.

Şair “gözümün yaşı bile ona koşarak yetişemez” ifadesiyle, gözyaşına insani özellik olan koşma eylemini yükleyerek teşhis sanatı yapmıştır. Aynı zamanda şair bu ifadeyle, sevgilinin uzaklaşma hızını abartılı bir şekilde ifade ederek mübalağa sanatına başvurmuştur.

3 Her şehergeh ki güneş baş götüre maşrıktan

Ay yüzün görübeni mağribe şermende gider

Sehergeh: Seher vakti.

Maşrık: Güneşin doğduğu yön veya yer, doğu, gün doğusu, şark.

Mağrib: Güneşin battığı yön, güneşin battığı yer, taraf, batı, garp.

Şermende: 1. Utangaç, mahcup. 2. Mahcup duruma düşmüş, utanılacak bir iş yapmış.

(Her seher vakti güneş doğudan kendini gösterdiğinde [senin] ay gibi parlak yüzünü görünce utanarak batıya doğru çekilip gider.)

Divan şiiri geleneğinde sevgilinin yüzü yuvarlaklık ve parlaklık bakımından genellikle büyük gök cisimleri olan güneş (gün), mâh (meh), hurşit şems, kamer, dolunay, bedir ve aya benzetilmektedir (Zavotçu, 2014: 22).

Bu beyitte şair, sevgilinin yüzünü aya benzetmektedir. Fakat burada sıradan bir benzetme değil, kozmik bir kıyaslama yapılmaktadır. Güneş, doğudan doğup gökyüzünü aydınlatmak ister, fakat sevgilinin ay gibi parlak olan yüzünü görünce utanır ve batıya doğru geri çekilip gider. Burada şair, sevgilinin üstünlüğünü göstermek için evrenin en parlak varlığı olan güneşi bile sevgilinin güzelliği ve parlaklığı karşısında küçük görmektedir.

Şair, sevgilinin yüzünü öyle bir güzellik ve parlaklık seviyesine çıkarmaktadır ki güneş bile onun bu güzelliği karşısında utanarak geri çekilmektedir. Şair güneşin batışını, sevgilinin yüzünün doğuşuna bir teslimiyet sahnesi gibi tasvir etmektedir. Böylece şair hem sevgilinin aşırı olan güzelliğini hem de tabiatın bu güzelliğe karşı boyun eğişini aynı anda anlatmış olur.

Şair, sevgilinin yüzünü aya benzeterek teşbih-i belîğ sanatı yapmıştır. Şair, güneşin utanarak batıya doğru çekilip gittiğini söyleyerek güneşe insani özellikler yüklemiş, teşhis sanatı yapmıştır. Şair, sevgilinin yüzünün parlaklığının güneşi bile geride bırakmış olduğu söyleyerek mübalağa sanatından yararlanmıştır. Şair, güneşin doğudan doğup batıdan batması olayını sevgilinin güzelliğine bağlayarak, hüsn-i talil sanatı yapmıştır. Beyitte “ay ile güneş” ve “maşrık ile mağrib” kelimeleri arasında anlam bakımından zıtlık olduğu için tezat sanatı yapılmıştır. “Sehergeh, güneş, maşrık, ay ve mağrib” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

4 Gerçi gül eyler i cān lāle vücūdını ‘adem
Yaşağı rengini gördükçe ser-efgende gider

‘Adem: 1. Var olmama, fıkdan, bulunmama. 2. Yokluk, hiçlik. 3. *mec.* Ölüm.
Ser-efgende: Başını eğen, başı eğilmiş olan, baş eğen.

(Ey Sevgili! Her ne kadar gül, lale gibi canlı vücudunu yok edercesine canlılığını gösterse de [senin] yanağının rengini gördüğünde başını öne eğip gider.)

Klasik Türk edebiyatında en çok işlenen çiçek güldür. Genellikle sevgilinin yüzü ve yanağı için benzeyen ya da benzetilen durumundadır. Selvi ve boy münasebetinde olduğu gibi, gül de beyitlerde mecaz-ı örfi ve istiare yoluyla sevgilinin yüzü ve yanağı için kullanılmaktadır. Kokusu, renk ve tazeliği ile çok sıra dışı olan gül, bulunmuş olduğu yere güzellikler katmaktadır (Tolasa, 2001: 472).

Klasik şiirde kırmızı renginden dolayı sevgilinin yanağı ve âşığın gözyaşları laleye benzetilmektedir. Lalenin ortasında bulunan siyahlık, sevgilinin yanaklarını kıskanma ve ona özenme sebebiyle bağrında meydana gelmiş olan bir yara, dağlanmadır. Ortasında bulunan karalık ile lale, üzerinde ben bulunan bir yanaktır. Sevgilinin yanağı ve âşığın gözyaşları laleden daha kırmızıdır. Lale, çabuk solması, yabani bir çiçek olması ve suya ihtiyaç duyması gibi özelliklerinden dolayı şiirlerde çokça sözü edilen bir çiçektir (Pala, 2015: 284).

Bu beyitte şair, tabiatın güzellik unsurları ile sevgilinin güzelliği arasında kıyaslama yapmaktadır. Şair, sevgilinin yanağının rengini öyle üstün bir güzellik olarak görmektedir ki, gül gibi gözde olan bir çiçek bile lale gibi bir renge ve canlılığa sahip olan sevgilinin güzelliği karşısında mahcup olup boynunu bükmektedir. Sevgilinin yanağı, sadece bir güzellik unsuru olarak değil, aynı zamanda ışık kaynağı ve varlık sebebi olarak görülmektedir.

Şair, “gül başını öne eğip gider” ifadesiyle güle insani özellikler yükleyerek teşhis sanatı yapmıştır. “Gül, lale ve yanak” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır. “İ cân” sözüyle nida yapılmıştır.

5 Ben kim olam kim anuñ bendeligine yorınam
Çün selâtin kapusına gelür bende gider

Bendelik: Kölelik, kulluk.

Selâtin: 1. Padişahlar, sultanlar. 2. *sıf. teşmil.* Geniş, büyük.

(Ben kim oluyorum ki onun [sevgilinin/sultanın/padişahın] kulluğuna erişebilmek için uğraşayım; çünkü sultanların [padişahların] kapısına [birçok] kul [bende] gelir, gider.)

Klasik şiirde sevgili, genellikle sultan gibi çok güçlü, yüce ve ulaşılmazdır. Âşık ise onun eşiğinde hizmet etmeyi büyük bir istekle bekleyen ve bunu lütuf sayan bir kuldur.

Bu beyitte şair, hem dünyevi olan padişah kul ilişkisini hem de âşıkâne olan sevgili aşık ilişkisini ulaşılmazlık, fanilik ve tevazu duygularıyla birlikte dile getirmeye çalışmaktadır. Burada şair, kendisini sevgiliye (sultana) layık görmemektedir. Sevgili çok güçlü ve yüce bir makamın sahibidir. Ve onun kapısında bekleyip hizmetine girmek isteyen çokça kul vardır. Bu yüzden böyle bir ortamı gören şair, “ben kim oluyorum ki sevgilinin hizmetine girmek için adım atayım?” diyerek tevazu göstermektedir. Aynı zamanda sevgilinin kapısında birçok âşığın olması, sevgiliye seçme imkânı sunmaktadır. Bu durum âşığın kendisini değersiz ve aciz hissettirmesine neden olmaktadır.

Beyitte geçen “bende-kim” sözleri tekrar edilmiştir. “Bende-selâtin” ve “gelip-gitmek” arasında tezat bulunmaktadır.

6 İy ki dirsın kim anuñ va‘desine aldanma
Gey sakın kim beni aldadı vü söz Sinde gider

Sind: Çin.

(Ey [dost], [sen] dersin ki onun [sevgilinin] verdiği söze aldanma! (Sevgilinin sözlerinden, hilelerinden) çokça sakın! Sonra beni aldattı [beni dillere düşürdü] ve [bu] sözler [dedikodular] tâ Çin’e kadar gitti [yayıldı, dersin]).

Bu beyitte şair, kendisine nasihatte bulunmuş olan dostuna seslenmektedir. Dost, şaire “sakın sevgilinin vermiş olduğu söze aldanma” diye uyarıda bulunmaktadır. Çünkü eğer şair, sevgilinin verdiği söze inanırsa aldatılacaktır. Sevgili hile ve oyunları ile şairi kandırıp dillere düşürecektir.

Burada kullanılan Sin (Çin) kelimesi, çok uzak bir yerin mazmunu olarak kullanılmaktadır. “Söz Sinde gider” ifadesi şairin dedikodusunun her yere yayılması anlamına gelmektedir. Bu durum, sevgilinin yalan sözlerinin ve vefasızlığının ne kadar büyük bir yankı uyandırmış olduğunu sembolize etmektedir.

Şair beyte “ey dost” hitabıyla başlayarak nida sanatı yapmıştır. Şair “söz Sinde gider” ifadesiyle, olayın etkisini abartılı bir şekilde vererek mübalağa sanatı yapmıştır. “Kim, alda-” sözleri tekrar edilmiştir.

7 Hâtırını nicesi cem‘ kıla Dehhânî
Ki saçı uç begi ardınca perâkende gider

Cem‘: 1. Toplama, bir araya gelme, toplanma, getirilme. 2. Cemiyet, topluluk, meclis. Beg: 1. Bir beyliğin, küçük bir devletin başında bulunan kimse, prens, emir. 2. İleri gelen nüfuzlu kimse, eşraf. 3. Sahip, efendi. Perâkende: 1. Dağınık, birbirinden ayrı, darmadağın. 2. *teşmil*. Malın toplu ve bütün olarak değil parçalar halinde veya teker teker satılması suretiyle yapılan satış.

(Onun [sevgilinin] arkasından saçının telleri bile uç beyi [gibi] dağınık bir şekilde giderken Dehhânî [darmadağın] gönlünü nasıl toparlayabilsin?)

Saç dağınık, kıvrıkcık, karışık ve örülmüş şekli, siyah rengi, uzunluğu ve kokusuyla birçok unsurla benzerlik göstermektedir. Klasik şiirde sevgilinin âşığa ya da âşıklara karşı olan tavrında en büyük yardımcısı olarak saç görmek mümkündür. Saç şekli, kokusu ve rengiyle âşıklar üzerinde çok büyük bir etkiye sahiptir. Şairler yapılan bu benzetmelerin dışında onun yaratmış olduğu etkiyi ifade etmek için farklı kelimelerle de saç anmışlardır (Şahin, 2011: 1856). Bir âşığın parça parça olmuş gönlü ya da âşıkların gönülleri sevgilinin saçının tellerine asılmış, kıvrımlarına yakalanmış ve yahut düğümlerine bağlanmıştır. Bu durum, şiirde sıkça kullanılan bir mazmundur (İpekten, 1997: 113).

Bu beyitte şair, dağınıklık temasını hem kendisi hem de sevgilinin saçı üzerinde tasvir etmeye çalışmaktadır. Şair, “Ben gönlümü nasıl toparlayayım ki? Sevgilinin saçlarının telleri bile peşinden dağınık bir şekilde gidiyor.” demektedir. Şair, kendi gönlünün ve sevgilinin saç tellerinin dağınık olduğunu söyleyerek, gönül ve saç arasında doğrudan bir bağlantı kurmaktadır. Burada saçın dağınık bir şekilde oluşu, şairin gönlünün toparlanamayışına sebep olarak gösterilmektedir.

Beyitte saçların dağınık bir şekilde hareket etmesi uç beylerine benzetilmiştir. Uç beyleri; Osmanlı sultanlarından belli bir ölçüde bağımsız olmaları, sınırda yaşamaları, başına buyruk ve cesur olmalarından dolayı sevgilinin saçıyla bağlantılı olarak verilmiştir. Bu yüzden sevgilinin saçları, başına buyrukluğu ve dizgin tanımamazlığıyla güzel bir benzetme unsuru olmuştur.

Beyitte, sevgilinin saçlarının telleri uç beyine benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. Şair, “gönlünü nasıl toparlayabilsin?” sorusuyla istifham; bildiği bir şeyi bilmemezlikten gelerek tecahül-i arif yapmıştır. “Hatır, cem, saç ve perakende” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.



GAZEL 21

- 1 İtmedi ağyār anı baña ki yār eyledi
Gitdi vü gözlerüme ‘ālemi ʔar eyledi
- 2 Gerçi işidür-idi urdı işitmeze hîç
Niçe ki ardınca cān nāle vü zār eyledi
- 3 Gitdi ʔarār u gönül gideliden bu ‘aceb
Gevdede ansuz bu cān nice ʔarār eyledi
- 4 Yazdum aña ʔan-ıla derdüm-içün nāme ben
Adumı ol nāmede añağa ‘ār eyledi
- 5 ‘İşk yüzüm şuyını n’ola virürse yile
İy niçenün ʔoprağın ‘ışk gubār eyledi
- 6 Bizüm-ile birliği var-ıdı yāruñ veli
Şimdi bu ayrılığı bize düçār eyledi
- 7 ‘İzzetini nicesi saklaya Dehhāni kim
Pîrligi çağında ‘ışk ‘āciz ü h’ār eyledi

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Müfte’ilün / Fâ’ilün / Müfte’ilün / Fâ’ilün
Redif	Eyledi
Kafiye	-âr: r: revî; â: ridf: kafiye-i mürdefe
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea-fa-ga
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 7

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 İtmedi ağyār anı baña ki yār eyledi
Gitdi vü gözlerüme ‘ālemi ʔar eyledi

ʔar: Karanlık.

(Başkalarının [düşmanların] bana yapmadığı kötülüğü sevgili yaptı. [Sevgili, beni umursamadan] gitti ve gözlerime bu dünyayı kararttı [O yüzü ay gibi parlak sevgili giderek dünyamı kararttı]).

Şair bu beyitte, derin bir kırgınlık ve ihanet duygusunu tasvir etmeye çalışmaktadır. Şair burada şunu söylemeye çalışmaktadır: “Düşmanım bile bana böyle acımasız davranmadı, beni asıl mahveden kişi dost bildiğim sevgilim oldu.” Şairin kullanmış olduğu bu tür söylem klasik şiirde sıklıkla görülmektedir. Asıl gerçek acı düşmandan değil, çok sevilen yardan gelir. Çünkü düşmandan her zaman kötülük beklenir ama sevgiliden hiçbir zaman böyle bir kötülük beklenmez. Bu yüzden şair derin bir kırgınlık ve sitem içerisindedir. Yapılan vedanın ağırlığı dünyayı daraltacak kadar büyük ve derindir.

Beyitte “ağyar” (düşman) ve “yar” (sevgili, dost) kelimeleri arasında anlam bakımından zıtlık yapıldığı için tezat sanatına başvurulmuştur. Şair “gözlerime bu dünyayı kararttı” ifadesiyle sevgilinin gidişiyle yaşamış olduğu acıyı abartarak mübalağa sanatına başvurmuştur. Aynı zamanda şair, dünyanın gözünde kararmasının sebebi olarak sevgilinin gidişini göstermiş, hüsn-i talil sanatına başvurmuştur.

2 Gerçi işidür-idi urdı işitmeze hiç
Niçe ki ardınca cân nâle vü zâr eyledi

Nâle: İnilti, inleme.

Zâr: 1. İnleyen, ağlayan. 2. Dermansız, zayıf. 3. i. İnleme, ağlama.

(Gönül [âşık], [sevgilinin] ardından o kadar çok inledi ve feryat etti. Aslına bakılırsa (sevgili, onu) duyuyor gibiydi fakat hiç duymuyormuş gibi davrandı.)

Şair bu beyitte, karşılıksız aşkın en sarsıcı ve acı dolu hâllerinden birini anlatmaktadır. Burada sevgili âşığın acısını duymasına rağmen duymamazlıktan gelmektedir. Aslında sevgili burada duyarsız değildir. Aksine bilerek duyarsız davranmaktadır. Bu durum âşığın acısını daha da büyötmektedir. Sevgilinin yapmış olduğu bilerek duymama davranışı şair için psikolojik bir işkence gibidir. Âşık acısını haykırmakta, sevgili duymaktadır. Fakat hiçbir şekilde tepki vermemektedir. Bu davranış klasik şiirde sevgilinin zalim, kafir ve gaddar olma durumunu haklı çıkarmaktadır.

“Cân, nâle, zâr, işitmek, işitmezlikten gelme” kelimeleri arasında tenasüp bulunmaktadır. “Cân” sözüyle âşık, aslında kendisinden bahsederek istiare ve tecrit sanatlarına müracaat etmiştir.

- 3 Gitdi karar u gönül gideliden bu ‘aceb
 Gevdede ansuz bu cân nice karar eyledi

Karar: Huzur, dinlenme, rahat, aram.

Gevde: (Gövde) Vücut, insan bedeni.

([Sevgili] gittiğinden beri, gönül ve huzur da gitti. Aslında bunda şaşılacak bir şey yok. [Aslında şaşılacak olan şey] bu cân, onsuz bu gövdede nasıl sakin bir şekilde durabildi?)

Şair bu beyitte, bundan önceki beyitlerde olduğu gibi sevgilinin gidişiyle yaşamış olduğu durumu tasvir etmeye çalışmaktadır. Sevgili gittikten sonra gönül ve huzurda gitmiştir. Fakat şair buna şaşılmanması gerektiğini söylemektedir. Çünkü âşığın iç dünyası tamamen sevgilinin aşkıyla kaplıdır ve olması gereken durumda zaten budur. Burada asıl şaşılacak şey, sevgili yokken canın hala bu bedende nasıl durmuş olduğudur. Şairin buradaki söylemi, klasik şiirde sıklıkla karşılaşmış olduğumuz “canın zaten sevgiliye ait olmuş olduğu” temasına yaslanmaktadır.

Beyte genel olarak baktığımızda; derin bir özlem, kendini sorgulama ve hayret ile sitemin birleşmiş olduğu ağır bir iç çekişi gördüğümüzü söyleyebiliriz.

Beyitte “karar” kelimesi her iki dizede de kullanılarak tekrar sanatı yapılmıştır. Beyitte “gönül ve cân” kelimeleri arasında parça-bütün ilişkisiyle mecaz-ı mürsel bulunmaktadır. Şair “bu cân, onsuz bu gövdede nasıl sakin bir şekilde durabildi?” ifadesiyle soru sorarak istifham sanatına başvurmuştur. “Karar, gönül, gevde ve can” kelimeleri arasında tenasüp vardır.

- 4 Yazdum aña kan-ıla derdüm-içün nâme ben
 Adımı ol nâmede anmağa ‘âr eyledi

Aña: E. T. Türk. Ona.

‘Ar: 1. Haya, utanç, utanma, hicap. 2. Utanılacak, ayıp.

(Ben ona [sevgiliye] derdimi anlatmak için kendi kanımla mektup yazdım; ama o [sevgili] ise o mektupta adımı anmaktan utandı.)

Şair bu beyitte, karşılıksız olan fedakârlığını tasvir etmeye çalışmaktadır. Şair, kendi kanıyla mektup yazacak kadar bir fedakârlık göstermektedir. Bu durum şairin aşk yarasının derinliğini göstermektedir. Fakat buna karşılık sevgili, bırak mektubu okumayı, şairin adını anmayı bile kendisine utanç saymaktadır. Şairin burada

yansıtmış olduğu tezatlık, klasik şiirde tek taraflı olan aşk temasını, güçlü bir şekilde ifade etmektedir.

Beyitte şair, aşırı olan fedakarlığını göstermek için kendi kanıyla mektup yazığını söyleyerek mübalağa sanatına başvurmuştur. Beyitte âşğın aşırı olan bağılılığı ile sevgilinin aşırı kayıtsızlığı arasında zıtlık (tezat) bulunmaktadır. Beyitte “nâme” kelimesi her iki dizede de geçtiğinden dolayı tekrar sanatına başvurulmuştur.

5 ‘Işk yüzüm şuyını n’ola virürse yile
İy niçenüñ toprağın ‘ışk ğubâr eyledi

Ğubâr: İnce toprak, toz.

(Aşk, yüzümün suyunu [onurumu, haysiyetimi] yele verse ne olur ki? Aşk, nicelerin toprağını toz hâline getirdi.)

Şair bu beyitte, aşk karşısında haysiyetini ve onurunu kaybetse bile bunun gayet normal ve onurlu bir şey olduğunu ifade etmektedir. Çünkü aşkın acı ve yıkıcı gücü öyle büyüktür ki, şairin yaşamış olduğu kayıp diğerlerinin yanında hafif kalmaktadır. Burada şair, aşkın büyüklüğünü kabul ederek, gururundan vazgeçmiştir. Şair, kendini savunurken aynı zamanda bir teslimiyet içerisinde olduğunu bizlere hissettirmektedir.

Şair aşkın, nice insanların bedenini toz hâline getirdiğini söyleyerek mübalağa sanatına başvurmuştur. Şair, “Aşk, yüzümün suyunu (onurumu, haysiyetimi) yele verse ne olur ki?” şeklinde soru sorarak istifham sanatına müracaat etmiş; bu ifadesiyle bildiği şeyi bilmiyormuş gibi davranarak da tecahül-i arif sanatına başvurmuştur. “Yıl, toprak ve ğubâr” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır. “İy” sözüyle nida; “ışk” sözü de iki kere kullanıldığından tekrar sanatına başvurulmuştur.

6 Bizüm-ile birliği var-ıdı yârūñ velî
Şimdi bu ayrılığı bize düçâr eyledi

Velî: Fakat, ama, şöyle ki, lakin.

Düçâr: Tutulmuş, uğramış, yakalanmış.

([Ey] dost! Sevgilinin [daha önce] bizimle birliği [beraberliği] vardı, fakat şimdi bizi bu ayrılığa maruz bıraktı.)

Şair bu beyitte, vefasızlık ve aşk temaları üzerinde durmaktadır. Burada şair, sevgilinin bir zamanlar kendisine bağlı olduğunu ve sevgiliyle mutlu, huzurlu bir birliktelik yaşadıklarını söylemektedir. Fakat sevgilinin kendisini terk ettiğini söyleyerek, eski günlerin hatıraları ile şu an içinde bulunduğu ayrılığın acısını karşılaştırmaktadır. Şair, sessiz bir kırgınlık içerisinde. Bu yüzden sevgiliye sitemlidir. Fakat yine de bunlara rağmen bir teslimiyet içerisinde olduğunu bizlere hissettirmektedir.

Beyitte “birlik” ve “ayrılık” kelimeleri arasında anlam bakımından zıtlık olduğu için tezat sanatına başvurulmuştur. “Biz, yâr, velî, birlik, ayrılık” sözleri arasında tenasüp bulunmaktadır.

7 ‘İzzetini nicesi saklaya Dehhâni kim
Pîrligi çağında ‘ışk ‘âciz ü h’âr eyledi

‘İzzet: 1. Saygı, hürmet, ikram. 2. Yücelik, büyüklük, itibar, kıymet. 3. Rütbe ve merteye yüksekliği, şeref. 4. Kuvvet, kudret.

Pîrlilik: İhtiyarlık, pir olma durumu.

‘Âciz: 1. Zayıf, kudretsiz, güçsüz kimse. 2. Biçare, zavallı, hakir kimse, zebun. 3. Beceriksiz, yeteneksiz, elinden bir iş gelmeyen kimse.

H’âr: İtibarsız, değersiz, hakir.

(Dehhânî, itibarını nasıl koruyabilsin ki? Çünkü aşk onu ihtiyarlık çağında zayıf ve değersiz hâle getirdi.)

Şair bu beyitte, tecrit yoluyla kendine seslenerek doğrudan öznel bir itirafta bulunmaktadır. Şair burada gençliğinde olan coşkulu aşktan değil, yaşlılıkta bile peşini bırakmayan ve onu acıklı bir hâle koyan aşktan bahsetmektedir. İnsanın gençken aşka tutulması anlaşılır bir durumdur. Çünkü gençken yaşanan tutkular ve heyecanlar olağandır. Fakat yaşlılıkta bu aşk hâlinin devam etmesi onur kırıcı, küçük düşürücü bir tutumdur. Bu yüzden şair “Ben artık yaşıyım, ağır ve onurlu olmalıydım ama aşk yüzünden hala hor görülen aciz biriyim. Ne haysiyetim kaldı ne izzetim.” demektedir.

Genel olarak bakıldığında aşk, insanın hangi döneminde karşısına çıkarsa çıksın, insanı rezil ve aciz edecek kadar güçlü olduğu fikri öne çıkarılmaktadır.

Beyitte “izzet” ile “aciz” kelimeleri arasında anlam bakımından zıtlık olduğu için tezat sanatına başvurulmuştur. “İzzet, Dehhânî; pîrlik, aşk, âciz ü h’âr” arasında tenasüp bulunmaktadır.



GAZEL 22

- 1 Yine görürem bende sa‘âdet eseri var
Kim şol gözelün baña ‘ināyet nazarı var
- 2 Benzer ki katı gönline āhum eser itmiş
Her āh ki cāndan kopa taşā eseri var
- 3 Dīvāne anuñ şem‘-i cemāline nazar kıl
Tā rüşen ola dünyede kim saña perī var
- 4 Görmedi felek gözleyüben biñ göz-ile hîç
Ağzı bigi bir hoşka ki tolu güheri var
- 5 Yalnız mı menem ‘âşık u āvāre elinde
Bu bābda biñ bencileyin derbederi var
- 6 ‘Āşıkda ne var kim ide ma‘şūkına īsār
Ger nesnesi yoksa hele āh-ı seheri var
- 7 Dehhāni anuñ bilini bilün ki kuçamaz
Ger kuçsa kemer kuça ki bilinde zeri var

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Mef‘ûlü / Mefâ’îlü / Mefâ’îlü / Fe’ûlün
Redif	-i var
Kafiye	“-r”: r: revî: kafiye-i mürdefe
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea-fa-ga
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 7

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 Yine görürem bende sa‘âdet eseri var
Kim şol güzelün baña ‘ināyet nazarı var

Sa‘âdet: Mutlu olma, bahtiyarlık, mutlu mesut yaşama.

‘Ināyet: 1. İhsan, lutuf, iyilik. 2. Dikkat, gayret.

(Yine görüyorum ki bende bir mutluluk belirtisi [izi, işareti] var; çünkü şu güzelin [sevgilinin] bana lütufkâr [iyilik dolu] bir bakışı var.)

Bu beyitte şair, klasik aşk geleneğinin “sevgilinin bir bakışıyla canlanma, bir mutluluk belirtisi bulma” temasını ince bir şekilde işlemeye çalışmıştır. Şair kendinde

bir değişim fark etmektedir. Bu değişimin sebebi ise sevgilinin ona yöneltmiş olduğu inayet nazarıdır. Sevgilinin buradaki bakışı iltifat, umut ve merhamet dolu bir bakıştır. Bu bakışı hisseden şair, kendinde bir canlılık, neşe, dirilik ve şifa hissettiğini belirtmektedir.

Bu beyitte şair, aşkın acı dolu olan yönünü değil, lütuf ve mutluluk dolu olan yönünü öne çıkarmıştır. Klasik şiir geleneğinde âşık, her ne kadar acı ve cefa çekmiş olursa olsun, sevgilinin inayet dolu olan bir bakışı, âşığın bütün bu acıları unutmaması için yeterlidir.

Beytin ilk mısrasındaki “ben, saadet, eser” ile ikinci mısrada bulunan “güzel, inâyet, nazar” arasında leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp bulunmaktadır. “Ben, bana; var” sözleriyle ahenk ve anlam bakımından tekrar edilmiştir.

2 Benzer ki katı gönline âhum eser itmiş
Her âh ki cāndan kıpa taşā eseri var

Katı: 1. *mec.* Duygusuz, ince duygulara karşı duyarlılığı olmayan, hoşgörüsüz, müsamahasız. 2. *mec.* Sert, haşin, acı, kırıcı.

Eser: 1. Nişan, iz, işaret. 2. Bir şeyin varlığını gösteren belirti, alâmet.

([Ey sevgili!]) Öyle görünüyor ki senin katı [sert] gönlüne benim âhum tesir etmiş. Çünkü gönülden kopan her âhın taşā [bile] tesiri vardır.)

Bir önceki beytinde sevgilinin inayet dolu bakışını hissettiğini ifade eden şair, bu beyitte ise ahının sevgilinin katı gönlüne tesir etmiş olduğu söylemektedir. Bundan hareketle şairin, bu iki beyit arasında neden sonuç ilişkisi kurmuş olduğunu söyleyebiliriz.

Şair bu beyitte, ahın görünmeyen etkisini vurgulamaya çalışmaktadır. Sevgili, ne kadar ilgisiz, acımasız ve soğuk görünse de şairin iç çekişleri fark edilmeden ona ulaşmış ve onu etkilemiştir. Şair, sevgilinin çok katı olan gönlünün bile sarsılmış olduğu fark eder. İşte, şair için bu durum, umudun ve mutluluğun yeniden filizlenmiş olduğu bir andır.

Ayrıca bu beyit, ahın kudretini övmektedir. Gerçek ve candan olan bir ahın, taşā bile tesir edebileceğini ifade etmektedir. Sonuç olarak bu beyit; sevgilinin yüceliğini ve ulaşılmazlığı fakat buna rağmen kalbinde oluşabilecek duygusal kırılma

ihtimalini, şairin yaşamış olduğu aşk acısının manevi gücünü ve şairin yakarış ile sabrındaki kudreti dile getirmektedir.

Sevgilinin gönlü taşa benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. Şair, candan kopan her ahın taşa bile tesir ettiğini söyleyerek mübalağa sanatına başvurmuştur. “Beyitte geçen “katı, gönül, âh, eser” ile “âh, cân, taş, eser” arasında leff ü neşr-i gayr-ı mürettep ve tenasüp bulunmaktadır. “Ki, âh, eser” sözleriyle tekrar yapılmıştır.

3 Dīvāne anuñ şem‘-i cemāline nazār kıł
Tā rüşen ola dünyede kim saña perī var

Şem‘-i cemāl: Yüz güzelliğinin mumu.

Rüşen: 1. Aydın, aydınlık, parlak. 2. Meydanda, aşıkâr.

([Ey] divane [deli âşık]! Onun (sevgilinin) güzelliğinin [parlayan] mumuna bak ki peri gibi [olan o sevgili] bu dünyada sana apaçık görünsün.)

Bu beyitte şair, sevgilinin yüz güzelliğini ve onun ilahî bir nur gibi parlamakta olan cemalini anlatmaya çalışmaktadır. Aynı zamanda o güzelliğin hakkıyla görülebilmesi için gözün “şem‘-i cemal”e çevrilmesi gerektiğini öğütlemektedir.

Klasik şiirde mum, ışık kaynağı olması ve çok zaman boyunca yanmasından dolayı işlenmektedir. Aynı zamanda sık sık pervane ile anılmaktadır. Âşık pervane olunca, sevgilinin yüzü ve yanağı da mum olmaktadır. Âşık yanarken mum gibi yanıp erimektedir. Mumun yanışı, baştan ayağa doğru olmaktadır. Bunlardan başka yer yer güneş, ay, lale, gam, aşık, sine, can, boyun, göz, sevgili, sevgilinin yüzü ve yanağı, sevgilinin güzelliği ve vuslatı da muma benzetilmektedir (Pala, 2015: 427).

Peri, cinlerin dişi olanlarına verilen addır. Bunları gören kimse olmadığı için çok çekici ve güzel olduklarına inanılır. Periler, büyü ile ortaya çıkartılabilirler. Çeşme, hamam ve pınar gibi yerler perilerin yurdu sayılmaktadır. Periler, göze görünmez ve insanlardan kaçarlar. Çeşitli görünüşler alabilmeleri, bazı insanları kendilerine âşık etmeleri, bir görünüp bir kaybolmaları vs. özelliklerinden dolayı sevgilinin özelliklerini taşırlar (Pala, 2015: 369).

Şair, sevgilinin güzelliği karşısında mest olmuş bir hâldedir. Sevgilinin yüzünü mum gibi parlayan bir ışık kaynağı olarak görmektedir. Bu ışık, şairin karanlık olan dünyasını aydınlatmaktadır. Şairin kullanmış olduğu “peri gibi (olan o sevgili)” ifadesi hem sevgilinin güzelliğinin olağanüstülüğünü hem de ulaşılmazlığını göstermektedir.

Bu beytin, beşerî anlam dışında tasavvufî anlamda içerdiğini söyleyebiliriz. Cemâl, Allah'ın rahmet ve lütuf nedeni olan vasıflarıdır ki tecellisi, Hak Teâlâ'nın her şeyi koruması, kollaması ve kayırmasıdır (Uludağ, 2005: 86). Beyitte geçen “şem-i cemal” ifadesi, ilahî güzelliğin nuru ve tecellisidir. “Dîvâne” ise akli başından gitmiş, aşk sarhoşu olmuş olan sufi demektir. Yani şair, ey dîvâne sufi! Allah'ın cemal nuruna bak ki, varlık âlemi sana aydınlanabilsin; bütün her şeyde Allah'ın güzelliğini, peri gibi tecelli etmekte olan cemalini görebilesin.” demektedir.

Beyitte sevgili “peri”ye; âşık da “dîvâne”ye benzetilerek istiare yapılmıştır. “Şem-i cemal, nazar, rûşen ve peri” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

4 Görmedi felek gözleyüben bin göz-ile hîç
Ağzı bigi bir hokka ki tolu güheri var

Hokka: Cam veya topraktan yapılmış küçük kap, içine mürekkep konulan maden.

(Felek, bin gözle bakıp dursa da sevgilinin ağzı gibi, içinde inci gibi dişler bulunan bir hokka hiç görmemiştir.)

Bu beyitte şair, sevgilinin güzellik unsurlarından olan ağzını “hokka”, dişlerini de “güher” olarak tasvir etmektedir. Sevgilinin ağzı küçüklüğü ve tatlılığıyla ön plana çıkmaktadır. Tıpkı hokkanın mürekkebi saklaması gibi sevgilinin ağzı da tatlı sözleri içinde saklamaktadır.

Klasik şiirde sevgilinin dişleri parlaklığı ve beyazlığı bakımından genellikle güher ve inciye, ağzı da inci, cevher ve hokka kutusuna benzetilmektedir. Bu nedenle sevgilinin ağzı açıldığında görünen dişleri kapağı açılmış olan kutudan incilerin saçılması olarak tasavvur edilmektedir (Zavotçu, 2014: 19). Şair feleği, gökyüzünü her şeyi gören bir varlık olarak tasvir etmektedir. Feleğin, bin gözle dahi baksa böyle bir güzelliği göremeyeceğini söyleyen şair, sevgilinin benzersizliğini övgülerle anlatmaya çalışmıştır. Aynı zamanda bu ifade, feleğe karşı bir övgü değil bir küçümseme sözüdür.

Beytin “Ağzı bigi bir hokka ki tolu güheri var” mısrası teşbihin tüm unsurlarını barındırması hasebiyle teşbih-i tam’dır. Beyitte “felek, bin gözle bakıp dursa da” ifadesini kullanan şair, feleğe insani özellikler yükleyerek teşhis sanatı yapmıştır. Aynı zamanda bu ifadeyle şair, sevgilinin güzelliğini benzersizliğini belirtmek için mübalağa sanatına başvurmuştur. “Felek, göz, ağız, hokka ve güher” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır.

5 Yalnız mı menem ‘âşık u âvâre elinde
Bu bâbda biñ bencileyin derbederi var

Menem: Benim.

Bâb: 1. Kapı. 2. Mesele, husus, konu.

Bencileyin: Benim gibi.

Derbeder: 1. Avare, derli toplu olmayan, kılıksız, hırpani. 2. Perişan, dağınık.

([Sevgilinin] elinde âşık ve avare [perişan] olan yalnızca ben miyim? Bu konuda [kapıda] benim gibi olan binlerce derbeder vardır.)

Bu beyitte şair, sevgilinin elinde âşık ve avare olduğunu fakat bu konuda yalnız olmadığını ifade etmeye çalışmıştır. Kendi derdini büyük zanneden şair, sonunda aşk elinde perişan olanın yalnızca kendisi olmadığını fark etmiştir. Sevgilinin peşinde şair gibi nice avare, dertli ve perişan âşık vardır.

Şair, sevgilinin hükmü altındadır. Sevgilinin bir bakışıyla mutlu, yüzüne dönmesiyle ise aciz ve perişan bir hâldedir. İşte bu yüzden kendini perişan ve avare gören şair, öte yandan bu durumun aşkın bir gerekliliği ve bedeli olduğunu kabullenmektedir.

Tasavvufî açıdan baktığımızda bu beyti şöyle yorumlayabiliriz: “Hakk’ın yolunda âşık ve avare olan yalnızca ben miyim? Hayır, bu yolda derbeder olan binlerce derviş var.” Burada, yolunda perişan olunan sevgili Allah’tır. Âşık ise iman ve hakikat arayıcısı olan derviştir. Şair, dünyadan vazgeçip aşkın ateşinde yanarak nefsinden sıyrılan bir derviş olduğunu ifade etmektedir. Fakat bu durumda olan yalnızca kendisi değildir. Herkesin kendi nasibi kadar aşk imtihanında yanacağını dile getirmektedir.

Şair, “yalnızca ben miyim?” ifadesiyle soru sorarak istifham sanatına başvurmuştur. Şair, kendisi gibi âşık ve avare olan binlerce derbederin olduğunu söyleyerek teşbih-i tam yapmıştır. Beyitte “âşık, avare ve derbeder” kelimeleri arasında tenasüp vardır.

6 ‘Âşıkda ne var kim ide ma‘şûkına îsâr
Ger nesnesi yoksa hele âh-ı seheri var

Ma‘şûk: Âşık olunan, aşkla sevilen kimse.

Îsâr: 1. İkram etme, ağırlama. 2. Dökme, saçma. 3. Esirgemen, kendinden çok başkalarının menfaatini düşünerek fedakarlıkla verme.

Seher: Şafağın sökmek üzere olduğu vakit veya tan yerinin ağarmasından biraz önceki zaman.

(Âşığın sevgilisi için feda edebileceği neyi vardır ki? Eğer hiçbir şeyi yoksa en azından sabah vakti çektiği âhı vardır.)

Bu beyitte şair hem yoksulluk içindeki zenginliği hem de aşkın manevi cömertliğini anlatmaya çalışmaktadır. Şair yoksuldur, sevgilisine hediye, mal, mülk ve değerli eşyalar sunamamaktadır. Fakat gönlüne düşen aşk ateşiyle yanmış, seher vakti çekmiş olduğu ah ile sevgiliye olan samimiyetini göstermektedir. Bu durum, gerçek duygunun maddiyata olan üstünlüğünü bizlere göstermektedir.

Tasavvufi açıdan baktığımızda burada âşık kul, sevgili ise Allah'tır. Kulun Allah'a verebileceği hiçbir şeyi yoktur. Çünkü her şey zaten Allah'a aittir. Fakat kulun gözyaşı, niyaz ve zikirden dolayı sabah vaktinde çekmiş olduğu içten bir ahı vardır. İşte bu ah, kulun yoksulluk ve hiçlik halini en güzel biçimde ifade etmektedir. Kulun Allah'a yaklaşmak için en güzel sermayesi, içten etmiş olduğu duası ve gönül yanışıdır.

Beyitte yokluk ve varlık arasında anlam bakımından zıtlık yapılmış, tezat sanatına başvurulmuştur. “Âşığın sevgilisi için feda edebileceği neyi vardır ki?” denilerek istifham sanatından yararlanılmıştır. “Âşık, maşuk, îsâr ve âh-ı seher” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır.

7 Dehhâni anuñ bilini bilüñ ki kuçamaz
Ger kuça kemer kuça ki bilinde zeri var

Kuçmak: *E. T. Türk.* Sarmak, kucaklamak.

(Bilin ki Dehhânî, onun [sevgilinin] belini sarıp kucaklayamaz. Eğer kucaklasa da ancak kemeri kucaklamış olur; çünkü belinde altından süslenmiş bir kemer vardır.)

Klasik şiirde bel, daima kıl kadar ince ve dardır. Bel, orta yerde olduğu için şair kenar ile kullanarak kelime oyunu yapmaktadır. Sevgilinin beline taktığı kemeri, şair daima kıskanmaktadır. Çünkü sevgilinin belini, âşık o şekilde saramamıştır (Pala, 2015: 64).

Şair sevgilinin belini sarıp kucaklamak istemektedir. Fakat sevgilinin beli o kadar narin ve o kadar incedir ki şair sevgiliyi kucaklamak istese bile onu kuşatmış olan altın kemer bu kucaklamaya izin vermez. Bu yönüyle beyit hem sevgilinin fiziksel güzelliğini hem de sevgilinin ulaşılmazlığını anlatmaktadır.

Sevgilinin belinde “altın kemer” bulunmuş olması, bir güzellik unsuru olduğu kadar, aynı zamanda şairin sevgiliye dokunmasını, muradına kavuşmasını imk nsız kılan mecaz  bir engeldir.

Beyitte şair, ses ve ahenk unsurlarını peş peşe kullanmıştır: “bil-, bel; kuçmak”. Hatta yazılışı aynı olan “ki” ve “geh” şeklen aynıdır. şairin kelimeler oynadığı, tekrarlarla ahengi sağladığı anlaşılmaktadır. Sevgilin belinde zeri var” sözüyle kastedilen altın kemerdir; aık istiaaredir. “Dehh n , bel, kuçmak, zer” gibi sözler ise tenasüp oluşturmuştur.



GAZEL 23

- 1 Cānuma hicrān-ı cānān n'itdi gör
Gönlümi renc-i firāvān n'itdi gör
- 2 Hoş yüzüm şuyı-y-ıla yürür-iken
Kıldı toprağ-ıla yeksān n'itdi gör
- 3 Kāfir olmasun benüm tegin delü
'Aqlumı şol bir müselmān n'itdi gör
- 4 Fikrümü cem' idemezem guşşadan
Bağa şol zülf-i perīşān n'itdi gör
- 5 Gerçi kim peydā atar kirpük okın
Demreni bağrumda pinhān n'itdi gör
- 6 Şol güneş yüzlü menüm derdüme hīç
Kılmadı bir zerre dermān n'itdi gör
- 7 Dürlü dürlü cevı-ile Dehhāniye
'Ākıbet şol şūh-ı fettān n'itdi gör

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Mef'ûlü / Mefâ'ilü / Mefâ'ilü / Fe'ûlün
Redif	-i var
Kafiye	“-r”: r: revî: kafiye-i mürdefe
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea-fa-ga
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 7

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 Cānuma hicrān-ı cānān n'itdi gör
Gönlümi renc-i firāvān n'itdi gör

Hicrān: 1. Ayrılık, ayrılık acısı. 2. İnsanın içinde yer eden, unutulmayan, dinmeyen acı.

Cānān: Kadın, sevilen kadın.

Renc: 1. Ağrı, sızı. 2. Eziyet, zahmet, ıstırap.

Firāvān: Aşırı, çok, bol.

(Sevgilinin ayrılığı canıma neler yaptı, bir gör. Gönlüme ise nice büyük acılar verdi, bak gör.)

Şair bu beyitte “n’itdi bir gör” ifadesiyle muhataba ve okuyucuya doğrudan seslenerek, klasik şiirin geleneğine uygun bir şekilde âşkın içsel ıstırabını tasvir etmeye çalışmıştır.

Klasik şiirde hicran (ayrılık) sıklıkla kullanılan en yakıcı temalardan biridir. Burada şair, sevgiliden ayrı kalmayı sadece kalbi değil, ayrıca canı da yaralayan bir şey olarak anlatmaktadır. Şair, âşkın gözünden ayrılığın zorluğunu, dayanılmazlığını yansıtmaya çalışmaktadır. Aşk sadece vuslat, mutluluk ve sevinç değil, aynı zamanda ayrılıkla birlikte ruhu tüketip acı içinde kavuran bir imtihandır. Şair de içinde bulunmuş olduğu bu durumu ifade ederek “benim içinde bulunduğum durumu gör de anla” tarzında çaresiz ve dramatik bir çağrıda bulunmayı amaçlamıştır.

Beyitte ayrılık, insana eziyette bulunan canlı bir varlık gibi gösterilerek teşhis sanatı yapılmıştır. “Cân, hicrân-ı cânân, gönül, renc-i firâvân” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır. Beyti oluşturan tüm kelimeler arasında leff ü neşr-i mürettep bulunmaktadır. “N’itdi gör” sözü tekrar edilmiştir.

2 Hoş yüzüm şuyı-y-ıla yürür-iken
Kıldı toprağ-ıla yeksân n’itdi gör

Hoş: 1. Beğenilen, zevk veren, duyguları okşayan, iyi, güzel, latif. 2. zf. Aslında, aslına bakarsan, gerçi.

Yeksân: Beraber, bir.

*(Onur ve şerefimle güzelce [yolumda] yürüyüp dururken [sevgilinin ayrılığı]
beni toprakla bir etti, ne hâle düşürdü bir gör.)*

Şair bu beyitte, ıstırap ve ayrılık acısının yanında aynı zamanda onur ve şeref temalarını da öne çıkarmaktadır. Şair beyitte “onur ve şerefimle güzelce (yolumda) yürüyüp dururken” ifadesiyle kendisini onurlu ve gururlu hissettiği bir hâli ifade etmektedir. Fakat “sevgilinin ayrılığı beni toprakla bir etti” ifadesini kullanan şair, ayrılığının kendisini çok sarstığını, gururunu ve onurunu toprakla denk bir hâle getirdiğini söylemektedir. Burada toprak hem küçük düşüp aşağılanmayı hem de yok olmayı, ölümü sembolize etmektedir.

Önceki beytinde olduğu gibi bu beyitte de “n’itdi gör” ifadesini kullanan şair, muhataba ve okuyucuya hitap ederek “bak, ne hale düştüm” demektedir. Şairin yapmış olduğu bu vurgulu çağrı hem duygusal hem de dramatik yoğunluğu artırmaktadır.

Şair “n’itdi gör” ifadesiyle, çaresizliğini yansıtan bir seslenişte bulunarak nida sanatına başvurmuştur. “Yüz suyu” ile “toprak ile yeksân” sözleri arasında anlam bakımından tezatlık durumu bulunmaktadır.

3 Kâfir olmasun benim tegin delü
‘Aqlumı şol bir müselmân n’itdi gör

Kâfir: Allah’ın varlığına birliğine, Hz. Muhammed’in peygamberliğine inanmayan yahut bunlardan birini inkâr eden kimse.

Müselmân: Müslüman sözünün eski metinlerde geçen şekli.

(Kâfir bile benim kadar deli olmasın. Bir Müslüman olarak aklımı nelerle meşgul ettiğini gör.)

Şair bu beyitte, aşkın insanı şaşkına çeviren, akı devre dışı bırakan tarafını ortaya koymaya çalışmaktadır. Beytin birinci mısrasında “kâfir, benim kadar deli olmasın” ifadesini kullanan şair, içinde bulunmuş olduğu durumun delilik derecesine varan bir aşk sarhoşluğu olduğunu belirtmektedir. Şair bu sözüyle içinde bulunmuş olduğu durumun çok ağır, katlanılmaz ve zor olduğunu söylemektedir. Yani aşkın getirmiş olduğu perişanlığın çok zor olduğunu söyleyen şair, düşmanının dahi bu durumda olmasını istemediğini dile getirmektedir.

Beytin ikinci mısrasında “bir Müslüman olarak aklımı nelerle meşgul ettiğini gör” ifadesini kullanan şair, sevgiliyi Müslüman olarak nitelendirmektedir. Fakat şair burada ironik bir üslup takınmaktadır. Çünkü normalde bir Müslüman’ın hidayet, akıl, kurtuluş ve huzura vesile olması gerekiyorken, sevgili kâfirlik etmiş, tam tersini yaparak şairin aklını başından almıştır. Şairin yapmış olduğu bu zıtlık beyte güçlü bir anlam yoğunluğu katmıştır.

Beyitte “kâfir, Müslüman; akıllı, deli” kelimeleri arasında anlam bakımından zıtlık bulunmaktadır. Bu sözler arasında aynı zamanda leff ü neşr-i gayr-ı mürettep ve tenasüp vardır.

4 Fikrümü cem‘ idemezem guşşadan
Bağa şol zülf-i perîşân n’itdi gör

Perîşân: 1. Düzensiz, dağınık, karmakarışık.

(Kederden düşüncelerimi toparlayamıyorum, [sevgilinin] şu dağınık saçları bana ne yaptı bir gör.)

Bu beyitte şair, aşkın akıl ve fikir üzerindeki etkisinden bahsetmektedir. Şair sevgilinin kendisine yaşatmış olduğu kederden dolayı acı çekmektedir. Sevgili ile ilgili olan sıkıntılar ile ayrılık durumu şairin iç dünyasını darmadağın ve perişan etmiştir. Bu yüzden de şair düşüncelerini bir arada tutamayıp toparlayamamaktadır.

Beytin ikinci mısrasında “başa şol zülf-i perîşân n’itdi gör” ifadesini kullanan şair, sevgilinin dağınık olan saçlarını, içinde bulunmuş olduğu dağınıklığın sebebi olarak gördüğünü söylemektedir. Klasik şiirde sevgilinin saçları dağınık, perişan, düzensiz, uzun vs. olması sebebiyle âşığın aklını başından almakta ve onu perişan etmektedir. Şair burada sevgilin saçlarının dağınıklığı ile âşığın perişanlığı arasında sembolik bir bağ oluşturmuştur. Bu yüzden burada geçen durumlar şairin düşüncelerine de yansımıştır. Onun aklını başından almış ve perişan etmiştir.

“Fikir, cem, gussa ve zülf-i perîşân” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır. Sevgili yerine “zülf-i perîşân” sözüyle parça-bütün ilişkisi ile mecaz-ı mürsel yapılmıştır.

5 Gerçi kim peydâ atar kirpük okın
Demreni bağrumda pinhân n’itdi gör

Peydâ: Aşıkâr, açıkta ve meydanda olan, zahir.

Demren: Mızrak, ok vb. gibi şeylerin ucunda bulunan sivri demir, peykân.

Pinhân: Gizli.

(Aslına bakılırsa [sevgili] kirpikten okunu atar, gönlümde saklı [gizli] olan okun temreni neler yaptı, bir gör.)

Klasik şiirde sevgilinin kirpikleri ok şeklinde düşünülmektedir. Bu oklar âşığın kalbini hedef almaktadır. Sevgili kirpik oklarını dıştan görünür şekilde âşığın bağrına atmaktadır. Fakat âşığın bağrına saplanmış olan okun ucu görünmemektedir. Bu yüzden şair görünmeyen bu ucun, içinde açmış olduğu gizli yarayı kimsenin görmeyip bilmediğini söylemektedir.

Şair bu beyitte aşkın en acı verici olan yanını göstermeye çalışmaktadır. Sevgilinin o güzel bakışı herkese güzel ve masum görünürken, şair için o bakış ölümcül bir yara olarak görülmektedir. Oluşan bu yarayı kimse görmez, sadece şair bu

yarayı bilmektedir. Bu yüzden beyitte geçen “n’itdi gör” ifadesini kullanan şair, bağrında açılmış olan gizli yarayı işaret ederek, çaresizliğini göstermeye çalışmaktadır.

Beyitte geçen payda (açık) ve pinhan (gizli) kelimeleri arasında anlam bakımından zıtlık olduğu için tezat sanatına başvurulmuştur. Sevgilinin kirpiği oka benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. “Kırpık, ok, demren ve bağır” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

6 Şol güneş yüzlü menüm derdüme hîç
Kılmadı bir zerre dermân n’itdi gör

Zerre: Çok küçük parçacık.

Dermân: 1. İlaç, deva, şifa, çare. 2. Çıkış yolu, çare, hal yolu. 3. Güç, kuvvet, takat, mecal.

(Şu güneş [gibi parlak] yüzlü [sevgili], benim hiçbir derdime zerre kadar çare bulamadı, [bana] ne yaptı, bir gör.)

Klasik şiirde sevgilinin yüzü, güzelliği ve parlaklığı nedeniyle güneşe benzetilir. Sevgilinin yüzü güzellik, aydınlık, ışık ve canlılık kaynağıdır. Şair bu beyitte sevgilinin yüz güzelliğini, parlaklığını ve kudretini överken, aynı zamanda onun ilgisizliğine ve bencilliğine karşı sitemde bulunmaktadır.

Şair, “derdüme hîç kılmadı bir zerre dermân” ifadesiyle, gönül derdinin çok büyük olduğunu, fakat buna rağmen sevgilinin en küçük bir ilgi bile göstermediğini dile getirmektedir. Buradaki “zerre” kelimesinin bu küçüklüğü vurgulamak için özellikle seçilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Önceki beyitlerde olduğu gibi bu beyitte de “n’itdi gör” ifadesini kullanan şair, sevgilinin kendisine çare olmayacağını bilmektedir, fakat “bana ne yaptı, bak gör” diyerek, yaşamış olduğu acıyı daha dramatik bir şekilde dile getirmeye çalışmıştır.

Beyitte sevgilinin yüzü güneşe benzetilerek istiare sanatı yapılmıştır. Beyitte geçen “derd, derman” kelimeleri arasında anlam bakımından zıtlık yapıldığından tezat sanatına başvurulmuştur.

7 Dürü dürlü cevri-ile Dehhâniye
‘Âkıbet şol şüh-ı fettân n’itdi gör

Cevr: Haksızlık edip incitme, cefa, eziyet, zulüm, gadr.

Şüh: 1. Neşeli ve serbest tavırlı, cilveli, işveli kadın. 2. sıf. Canlı, neşeli, şen, hareketli, kıvrak.

(Şu cazibeli ve baştan çıkarıcı sevgili, sonunda Dehhâni'ye türlü türlü eziyet ve zulümle neler yaptı, bir gör.)

Şair bu beyitte, aşkın kaçınılmaz olan sonunu dile getirmeye çalışmaktadır. Öncelikle sevgilinin baştan çıkarıcı olan güzelliğini, onun ardından sevgiliden gelen eziyeti ve en sonunda da çekmiş olduğu acıyı ifade etmeye çalışmıştır. Sevgili rakiplere ilgi göstermesiyle, vefasızlık, naz ve ilgisizliğiyle şaire türlü türlü eziyetler yaşatmaktadır. Bundan dolayı şair “n’itdi gör” ifadesiyle yaşamış olduğu bütün bu eziyetlerin karşısında, nasıl bir perişanlık içerisinde olduğu söylemeye çalışmaktadır.

Beyitte “ol şûh-ı fettân” sözüyle sevgili kastedilmiş, istiare sanatına başvurulmuştur. Şair mahlasını söyleyerek kendisini tecrit etmiştir. “Dürlü dürlü” sözü ikileme olup söz tekrarından oluşmaktadır.

GAZEL 24

- 1 Şehā bizüm-ile kıavlün yalan-ı mış bildük
Vefā vü mihrün ü ‘ahdün hemān-ı mış bildük
- 2 Vişālün ele gire mi diyü dürişdügümüz
Hemān hayāl-i muhāl ü gümān-ı mış bildük
- 3 Bu kim gönül virüben ‘ışkuñı şatun aldük
Şonj ucı bize ol işden ziyān-ı mış bildük
- 4 Şanur-ıduğ ki hemān ‘ayn-ı fitne gözündür
Kaşuñ dağı ne belā-yı cihān-ı mış bildük
- 5 Beñün ki devr-i kameran haber virür rüşen
Bize ne fitne-i āhır-zamān-ı mış bildük
- 6 Yüzünjı gördük ü ne maḥẓ-ı nūr-ı mış añdük
Lebünjı şorduğ u ne tatlu cān-ı mış bildük
- 7 ‘İnāyetünjı ki Dehhāni cān virüp bulamaz
Raķıbe anı inen rāygān-ı mış bildük

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Mef’ûlü / Mefâ’îlü / Mefâ’îlü / Fe’ûlün
Redif	-i var
Kafiye	“-r” : r: revî: kafiye-i mürdefe
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea-fa-ga
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 7

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 Şehā bizüm-ile kıavlün yalan-ı mış bildük
Vefā vü mihrün ü ‘ahdün hemān-ı mış bildük

Ķavl: 1. Söz, kelam. 2. Anlaşma, sözleşme. 3. *teşmil*. Düşünce, bir sözle bildirilen fikir, hüküm.

Vefā: 1. verilen sözü yerine getirme, sözünde durma. 2. Sevgide süreklilik, dostluk ve muhabbette sebat etme, bağlılık ve sadakat.

Mihr: 1. *mec*. Dostluk, sevgi. 2. Güneş.

‘Ahd: 1. Yemin, ant. 2. Söz, söz verme. 3. Devir, zaman.

Hemān: 1. Çabucak, derhal, hiç vakit geçirmeden. 2. Takriben, aşağı yukarı, yaklaşık.

(Ey sevgili, bize verdiğin sözlerinin yalan olduğunu anladık. Sadakat, sevgi ve sözlerin de aynı şekilde olduğunu fark ettik.)

Şair bu beyitte, vadedilen aşka karşı bir uyanış içerisinde olup hayal kırıklığı yaşamıştır. Şair beyte “şehâ” hitabıyla başlayarak sevgiliyi yine de yüceltmektedir. Fakat bu hitap saygı içerikli sert bir sitem içermektedir. Beytin birinci dizesinde “bize verdiğin sözlerinin yalan olduğunu anladık” ifadesini kullanan şair, gecikmiş bir fark edışı ve soğuk bir kabullenışı bizlere göstermektedir.

Beytin ikinci mısrasında ise şair, “sadakat, sevgi ve sözlerin de aynı şekilde olduğunu fark ettik” ifadesiyle tek bir yalan ile yetinmediğini göstererek, sevgilinin bağlılıkla ilgili vermiş olduğu bütün sözlerini de çökertmiştir. Yani bütünüyle beyte baktığımızda, şairin tam bir güven çöküşü yaşamış olduğunu söyleyebiliriz. Sonuç olarak şair, sevgiliden vazgeçmemiştir fakat artık körü körüne bir inanmışlık yoktur.

Şair beyte “şehâ” hitabıyla başlayarak nida sanatına başvurmuştur. Beyitte dizelerin sonunda bulunan “ımış bildük” kelimesi tekrar edildiği için tekrar sanatına başvurulmuştur. Beyitteki “şehâ” kelimesi sevgili yerine kullanıldığından açık istiare sanatına başvurulmuştur. “Kavl, vefa, mihr ve ahd” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

2 Vişâlün ele gire mi diyü dürişdügümüz
Hemân hayâl-i muhâl ü gümân-ımış bildük

Vişâl: Vuslat, sevdiğine kavuşma.

Muhâl: Yapılması, olması, gerçekleşmesi mümkün olmayan, imkânsız.

Gümân: Şüphe, zan.

([Ey sevgili], sana kavuşmak elimize geçer mi diyerek mücadele ettiğimiz şeyin, aslında imkânsız bir hayal ve boş bir kuruntu [şüphe] olduğunu öğrendik.)

Şair bu beyitte, artık bir şeyleri idrak ettiğini, ümidinin tükendiğini isyan etmeden tasvir etmeye çalışmıştır. Şair “sana kavuşmak elimize geçer mi diyerek” ifadesiyle, “belki olur” düşüncesiyle daima çabalamış olduğunu söylemektedir. Şair burada pasif bir beklentide değil, aktif bir mücadele içerisinde. Yani şair sadece beklememiş, aynı zamanda çabalamış ve didinmiştir.

“Hayal, muhal ve gümân” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır.

- 3 Bu kim gönül virüben ‘ışkuñı şatun aldık
Şoñ ucı bize ol işden ziyân-ıymış bildük

Ziyân: Bir şeyin veya kimsenin sebep olduğu zarar, çıkar kaybı.

(Bu [sevgiliye] ki [ona] gönül vererek aşkını satın aldık, fakat bu işin sonucunun bize zarar olduğunu da öğrenmiş olduk.)

Şair bu beyitte, pişmanlık ve muhasebe özelliklerini öne çıkararak, aşkı bir alışveriş gibi tasvir etmeye çalışmıştır. Şair, sevgiliye gönül vererek aşkı satın almaya çalışmış, bir kazanç elde ettiğini sanmıştır. Fakat sevgilinin ayrılığıyla acılar çeken şair, yapmış olduğu bu yatırımın zararlı olduğunu anlamıştır. Şair burada pişmanlığı değil, bilgece olan bir fark edışı ifade etmeye çalışmıştır. Bundan dolayı şair kaderine kızmamaktadır, sadece aşkın acı dolu olan bu tabiatını kabul etmektedir.

Beyitte mısralarda sırasıyla kullanılan “gönül, aşk, satın almak; bize, iş, ziyân” ile leff ü neşr ve tenasüp sanatı yapılmıştır.

- 4 Şanur-ıduğ ki hemân ‘ayn-ı fitne gözündür
Kaşuñ dahı ne belâ-yı cihân-ıymış bildük

‘Ayn-ı fitne: Fitne kaynağı.

Belâ: 1. İçinden çıkılması güç olan, insana büyük bir sıkıntı veren durum, gam, keder, dert, badire. 2. Büyük bir zarara ve sıkıntıya sebep olan olay, felaket, musibet, afet.

(Sanırdık ki fitnenin kaynağı senin gözlerindir; meğer kaşının da dünyaya nasıl bir bela olduğunu öğrenmiş olduk.)

Bu beyitte şair, güzellikte bulunan cazibenin hem gözde hem de kaşta toplanmış olduğunu zarif bir şekilde dile getirmeye çalışmaktadır. Klasik şiirde sevgilinin gözü, genel olarak süzgün, zalim, mahmur ve kan dökücüdür. Göz, “ayn, çeşm, dide” olarak adlandırılmaktadır ve “hilekâr, hışımlı, şuh, şehla” vb. özellikleriyle tasvir edilmektedir (Gök, 2019: 190).

Fitne; karışıklık, bela ve ayartma anlamlarına gelmektedir. Klasik şiirde sevgili, bir bakışı ve görünüşüyle fitneler koparmakta, âşıklar arasında kargaşaya neden olmaktadır (Pala, 2015: 158).

Klasik şiirde kaş, türlü şekillere göre isimler taşımaktadır: “Kalem kaş”, ince güzel resimli olan düz kaş; “keman kaş”, kavisli ve biçimli olan kaş; “çatık kaş”, iki kaşın alın ortasındaki uçları bitişik olan kaş; “samur kaş”, enlice dolgun olan kaş,

bunlardan bazılarıdır (Koçu, 1967: 147). Kaş, sevgilinin ikinci derecede güzellik unsurlarından sayılmaktadır. Fitne çıkarma hususunda gözle ortak gibidir. Yani kaş adeta bir fitne dükkânı gibidir (Pala, 2015: 130).

Şair, eskiden sadece sevgilinin gözlerini fitne kaynağı olarak görmektedir. Çünkü göz, âşıkları büyüler, kalplerinden vurur ve akıllarını başlarından almaktadır. Fakat daha sonra şair, sadece gözlerin değil, aynı zamanda kaşlarında bir o kadar yakıcı, tahrip edici ve tehlikeli olduğunu fark etmektedir.

Beyitte “göz” fitneye, “kaş” ise belaya benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. Şair, göz ile kaşın dünyayı altüst edecek kadar bela olduğunu söyleyerek mübalağa sanatı yapmıştır. “Ayn-ı fitne, göz, kaş ve bela” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasüp sanatı yapılmıştır.

5 Benjün ki devr-i kamerden haber virür rüşen
Bize ne fitne-i âhîr-zamân-ıymış bildük

Devr: 1. Kendi eksenini etrafında hareket etme, dönme. 2. Bir şeyin çevresinde dolaşma. 3. Bir yerden bir yere aktarma.

Kamer: Ay, mah.

Rüşen: 1. Aydın, aydınlık, parlak. 2. Meydanda, aşikâr.

Fitne-i âhîr-zamân: Ahir zamanın fitnesi.

([Ey sevgili], senin benin öyle parlak ki ayın döngüsünden haber veriyor diye düşündük, meğer onun [beninin] bize nasıl bir ahir zaman fitnesi olduğunu sonradan öğrendik.)

Bu beyitte şair, klasik şiirin en ince mazmunlarından biri olan “ben” üzerinden, hem aşkın kişi üzerindeki büyüleyici etkisini hem de bu güzelliğin kıyamet etkisi yaratabilecek kadar sarsıcı olduğunu ifade etmeye çalışmaktadır.

Klasik şiirde şairin, sevgilinin güzelliğini överken öne çıkarmış olduğu özelliklerden biri de sevgilinin benidir. Hatta ben, sevgilinin güzelliğinin merkez noktası sayılmaktadır (Erdoğan Taş, 2018: 241). Klasik şiirde ben genellikle sevgilinin diğer güzellik unsurlarından olan yanak, saç, dudak, kaş ve ayva tüyleriyle birlikte ele alınmaktadır (Koşık, 2020: 115).

Şair, sevgilinin beninin parlaklığı yoluyla ona olan hayranlığını dile getirmektedir. Sevgilinin yüzündeki ben, küçücük bir nokta gibi olmasına rağmen, ışığından dolayı ayla yarışmakta, hatta ayın döngüsünden haber verir gibi

görülmektedir. Şair, ilk başlarda bu güzelliği doğal bir parlaklık sanmaktadır. Fakat daha sonra bu parlaklığın bir güzellik değil, bir fitne ve bela olduğunu fark etmektedir ve bu fitne sadece şairi değil, bütün insanlığı ve alemi sarsacak derece güçlüdür.

Sevgilinin yüzünde bulunan bu küçücük ben bile, aşkın felaket yaşamasına sebep olacak kadar yıkıcı bir güce ve dünyanın sonunu getirecek kadar etkileyici bir güzelliğe sahiptir.

Beyitte sevgilinin beni parlaklık olarak aya, tehlike olarak ahir zaman fitnesine benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. Şair küçücük bir benin, ayın döngüsünden haber verdiğini ve ahir zaman fitnesi çıkarabileceğini söyleyerek mübalağa ve teşhis sanatı yapmıştır. Şair, aslında o benin ne kadar tehlikeli olabileceğini biliyordur fakat bilmemezlikten gelerek tecahül-i arif sanatı yapmıştır. “Ben, devr-i kamer, rûşen ve fitne” kelimeleri ile tenasüp sanatı yapılmıştır.

6 Yüzüñi gördük ü ne maḥẓ-ı nūr-ı mış aḡdük
 Lebüñi şorduğ u ne tatlu cān-ı mış bildük

Maḥẓ: 1. Halis, saf, sırf. 2. Bir şeyin ta kendisi, aslı.

([Ey sevgili], senin yüzünü gördük ve onun nasıl saf bir ışık [nur] olduğunu anladık; dudağını öptük [tattık] ve onun ne kadar tatlı bir can [ruh] olduğunu öğrendik.)

Bu beyitte şair, sevgilinin güzelliğinin hem ışık veren bir kaynak hem de can veren bir kudret olduğunu söylemektedir. Sevgilinin güzelliğinin büyük bir bölümünü yüzü oluşturmaktadır. Çünkü yüz yanak, dudak, göz, kaş vs. gibi güzelliklere sahiptir. Bundan dolayı yüz güzellik hamamı veya güzellik mekânı olarak görülmektedir. Yüz parlak ve aydınlıktır. Sevgilinin ay yüzlü olmasının nedeni budur. Ay ışığı nurdur. Bu yüzden sevgilinin yüzü de nurludur. Bütün bu yönlerinden dolayı yüz, aşıkların seyretmeye doyamadıkları bir yerdir. Tasavvufta ise yüz, Allah’ın tecellisi yerine kullanılmaktadır. (Pala, 2015: 116).

Klasik Türk şiirinde dudak, yüz ve saçla beraber sevgilinin en çok bahsi geçen güzellik unsurlarındandır. Dudak hem beşerî hem de tasavvufî aşkı anlatan şiirlerde sıklıkla kullanılmaktadır. Klasik şiirde şairler, sevgilinin dudağı ve dudağı ile ilişkili güzellik unsurları olan şeker, helva, şerbet, bal, güllaç, palude, gülbeşeker vb. tatlı yiyecekler arasında benzetme ve kıyaslama yapmışlardır (Yılmaz, 2021: 927).

Şair, görme ve tatma duyuları üzerinden aşk deneyimini aktarmaktadır. Şair öncelikle sevgilinin yüzünü görmektedir. Bu yüz öylesine aydınlık ve parlaktır ki, adeta “mahz-ı nur” yani saf ışığın kendisidir. Bu nur hem dünyevi olan güzelliğin parlaklığı hem de ilahi tecellinin bir sembolüdür.

Bunun ardından şair sevgilinin dudağını tattığında, bu dudağın sadece bedensel olan bir tat değil, aynı zamanda “tatlı bir can” yani hayat verici olan bir ruh olduğunu hissetmektedir. Burada geçmekte olan “tatlılık” hem duyuşsal bir haz hem de ruhsal bir hoşnutluk anlamına gelmektedir. Yani şair, sevgilinin yüzünde ilahî bir ışıltı, dudağında ise ruhun tatlılığını bulmaktadır.

Tasavvufî açıdan baktığımızda yüz, Allah’ın tecellisi yerine kullanılmaktadır. Dudak ise vahdet, yokluk, kelam, Hakk’ın sözü, fenafillah, sözün gizli söylenişi ve sır gibi anlamlarda kullanılmaktadır (Üstüner, 2007: 269). Burada şair, sevgilinin yüzünde Allah’ın nurunu bulmaktadır. Dudağında ise konuşan ve can veren sözünü görmektedir.

Beyitte sevgilinin yüzü “mahz-ı nur” yani saf nura, dudağı ise “tatlı bir can” yani ruha benzetilerek teşbih-i belîğ sanatı yapılmıştır. Şair, sevgilinin yüzünün saf bir ışık, dudağının ise tatlı bir can (ruh) olduğunu söyleyerek mübalağa sanatı yapmıştır. Beyti oluşturan tüm kelimeler arasında leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp bulunmaktadır.

7 ‘Înāyetüñi ki Dehhāni cān virüp bulamaz
Raķībe anı iñen rāygān-ı mış bildük

‘Înāyet: 1. İhsan, lutuf, iyilik. 2. Dikkat, gayret.

Raķīb: 1. Aynı amaca ulaşmak için uğraşanlardan, aynı şeyi elde etmek isteyenlerden her biri. 2. Aynı sevgiliye gönül vermiş olanlardan her biri.

Rāygān: 1. Bol, mebzul. 2. Bedelsiz, karşılıksız, bedava.

*([Ey sevgili], senin inayetini [lütfunu, iyiliğini] Dehhānî can vererek bulamaz.
Rakibe ise onu [inayetini] bolca verdiğini öğrendik.)*

Bu beyitte şair, kıskançlıkla karışık bir şekilde sitemini dile getirmektedir. Klasik şiirde âşığın en büyük isteği sevgiliye kavuşmaktır. Âşık sevgiliye kavuşma şansı bulsa bile, ona kavuşacak gücü kendinde bulamamaktadır. Klasik şiirde şairler, âşığın sevgiliye kavuşmasıyla aşkın biteceğine inandıklarından dolayı şiirde genellikle ayrılık ve hasretten söz etmektedirler (Kaya, 2020: 52). Sevgilinin âşığın duygularına

karşı empati yapıp onu anlamaya çalışması, lütufta bulunması, âşığa vefalı davranıp rakibe vefasız olması klasik şiirde pek karşılaşılan bir durum değildir (Akün, 1994: 415).

Klasik şiirde rakiple ilgili birçok tasavvur oluşmuştur. Rakip genellikle olumsuz olan kavramlara benzetilmektedir. Şeytan (div), köpek (it, segân), karga (zağ, kelağ), eşek (har), baykuş (bûm) bunlardan bazılarıdır. Rakip, kötü bakışlı, kötü görünümlü ve yüzü kara gibi sıfatlarla anılmaktadır. Bunların yanında siyah taş, çok sert taş, verimsiz toprak ve çer çöp gibi unsurlara benzetilmektedir (Sefercioğlu, 2001: 340-344). Rakip, âşığın sevgiliyle kavuşmasına engel olduğu için genellikle olumsuz ve kötü anlatılmıştır.

Şair, sevgilinin lütfuna, sevgisine ve ilgisine ulaşmak için canından bile vazgeçmeye hazır bir hâldedir. Fakat buna rağmen sevgilinin inayetine erişememektedir. Buna karşılık rakip, sevgilinin o lütfuna zahmetsiz ve çabasız bir şekilde erişmektedir. Bu yüzden şairin içinde aşkın adaletsizliğine karşı bir burukluk, kırgınlık bulunmaktadır.

Tasavvufî açıdan baktığımızda inayet, Allah'ın kuluna bahsetmiş olduğu lütfu anlamına da gelmektedir. Bu durumda şair, “insan lütfunu arar fakat ulaşamaz, çünkü o lütuf bazen beklenmedik kişilere nasip olmaktadır” demek ister. Yani Allah inayetini seçilmiş değil, dilediğine vermektedir.

Şair, sevgilinin lütfunu can vererek bile bulamayacağını söyleyerek mübalağa sanatı yapmıştır.

GAZEL 25

- 1 Ol kişinüñ kim yanında yârı var
Âferîn şolmaz yüzi gülzârı var
- 2 Hecrünüñ odına yanmaz ol kişi
Vaşluñuñ ümmîdine ikrârı var
- 3 Hergiz ol ‘âşık murâda irmedi
Kim nigârına anuñ inkârı var
- 4 ‘Âşık olan yârini gey saklaya
Zîre her yirde cihân ağıyarı var
- 5 İmdi cevır itme begüm Dehhâniye
Kim dilinde tûti teg güftârı var

A. Şekil Bakımından İnceleme

Nazım Şekli / Türü	Gazel / Âşıkâne Gazel
Vezni	Fâ’ilâtün / Fâ’ilâtün / Fâ’ilün
Redif	-ı var
Kafiye	“-âr”: r: revî, â: ridf: kafiye-i mürdefe
Kafiye Şeması	aa-ba-ca-da-ea
Nazım Birimi / Sayısı	Beyit / 5

B. Muhteva Bakımından İnceleme

- 1 Ol kişinüñ kim yanında yârı var
Âferîn şolmaz yüzi gülzârı var

Âferîn: 1. Beğenme sözü 2. Takdir, teşvik, beğenme gibi duyguları belirtmek için kullanılır.

Gülzâr: Gül bahçesi, gül tarlası.

(O kimsenin ki yanında sevgilisi vardır; yüzü solmaz ne de güzel bir gül bahçesi vardır.)

Şair bu beyitte, sevgilinin varlığını baharın gelişiyile canlanan gül bahçesi gibi tasvir etmeye çalışmıştır. Klasik şiirde “gülzâr” sevgilinin kendisini, yüzünü, baharı ve mutluluğu sembolize etmektedir. Şair, sevgilinin varlığının insana mutluluk, güzellik, tazelik ve gençlik verdiğini ifade etmeye çalışmıştır.

Burada kullanılan “yüzün solmaması” ifadesini hem gerçek anlamda yüzün güzel ve genç kalması hem de mecaz anlamda mutluluğun bitmemesi ve hayat neşesinin her daim devam etmesi olarak anlayabiliriz. Genel olarak baktığımızda şair, yanında sevgilisi bulunan insanın huzura ve ruhsal zenginliğe sahip olduğunu söylediğini ve bunu övgü dolu sözlerle dile getirmeye çalıştığını söyleyebiliriz.

Beyitte “kişi, yâr; yüzü, gülzâr” sözleriyle leff ü neşr-i mürettep ve tenasüp yapılmıştır. “Var” redifli bu matla beytindeki bu sözler tekrar edilmiştir. Sevgilinin yüzü solmaz bir gül bahçesine benzetilmiştir.

2 Hecrünüñ odına yanmaz ol kişi
Vaşluñuñ ümmîdine ikrârı var

Hecr: 1. Ayrılık 2. Hezeyan, sayıklama

Od: 1. Ateş. 2. Aşk, hasret, azap, ayrılık, hırs.

Vaşl: 1. Vuslat, sevdiğine kavuşma. 2. Ulaşma, birleşme.

Ümmîd: Umut, arzu, rica, ummak.

İkrâr: 1. İtiraf etme, gizlemeyip açıklama. 2. Bir şeyhe bağlanma, biat etme, tarikata intisap etme.

(O kişi [âşık, sevgilinin] ayrılık ateşinde yanmaz, çünkü kavuşma umuduna sahip olduğu için [bu ateşe] dayanabilir.)

Şair bu beyitte, aşkın en zor hâli olan ayrılığı ve bu ayrılığın acısını dindirecek olan kavuşma ümidini birlikte vermiştir. Hecr, klasik şiirde sevgiliden ayrı kalmış olmanın vermiş olduğu yakıcı ateş, acı, ıstırap olarak anlam kazanmıştır. Vuslat ise âşğın en büyük teselli kaynağı olarak görülmektedir. Âşğın kavuşma umudu varsa, ayrılık ateşi içerisinde acı çekse dahi yanıp kül olmaz. En ağır olan ayrılığa bile dayanabilir. Şair de bu beyitte klasik geleneğin izinden giderek, kavuşma ümidinin vermiş olduğu sabrı ve diriltici özelliği ifade etmiş, övgüde bulunmuştur.

Beyitte, hecr (ayrılık) ile vasl (kavuşma) kelimeleri arasında anlam bakımından zıtlık olduğu için tezat sanatına başvurulmuştur.

3 Hergiz ol ‘âşık murâda irmedi
Kim nigârına anuñ inkârı var

Hergiz: Hiçbir şekilde, hiçbir vakit, katiyen, asla.

Nigâr: 1. Resim, nakış. 2. Resim gibi güzel olan sevgili.

(O âşık asla muradına eremedi, çünkü sevgilinin ona karşı reddi [inkârı] vardır.)

Bu beyitte şair, aşka gidilen yolda en büyük engelin sevgilinin “inkârı” yani âşığı reddetmesi, yüz çevirmesi ve onu kabul etmemesi olduğunu vurgulamaya çalışmıştır. Âşık ne kadar sadık, samimi, yanıp tutuşan, acı çeken ve sevecen olursa olsun, sevgilinin reddi karşısında çaresiz ve yalnızdır. Çünkü burada mutlak otorite ve söz sahibi olan sevgilidir. Âşık ise sevgili karşısında aciz bir konumdadır.

Klasik şiirde âşığın en büyük imtihanı sevgilinin nazı ve inkarıdır. Âşık ne kadar çok severse sevsin ne kadar çok acı çekerse çeksün veya aşktan canını versin, sevgili onu kabul etmez ise kavuşma asla olmaz.

Beyitte, sevgili yerine nigâr kelimesi kullanılarak açık istiare sanatı yapılmıştır. “Âşık, murâd; nigâr, inkâr” arasında leff ü neşr ve tenasüp bulunmaktadır.

4 ‘Âşık olan yârini key saklaya
Zîre her yirde cihân ağyârı var

Key: Ne zaman ne vakit.

(Âşık olan kişi sevgilisini ne zamana kadar saklayabilsin? Çünkü dünyanın her yerinde rakipleri [düşmanları] vardır.)

Bir önceki beytinde, aşka giden yolda en büyük engelin sevgilinin inkârı ve nazı olduğunu söyleyen şair, bu beyitte rakiplerin varlığını da çetin bir mücadele olarak gördüğünü ifade etmektedir.

Klasik şiirde ağyar âşığın en büyük düşmanı ve rakibidir. Ağyar âşık için zararlı, kötü, zalim ve çirkindir. Ağyar her vakit sevgilinin etrafındadır. Bu yüzden âşık bu konuda sevgiliye tembihlerde bulunur ve onu uyarır. Âşık sevgiliyi saklamak için uğraşsa bile bu boşuna bir çabadır. Çünkü rakiplerin gözü her yerededir. Bu yüzden âşık hiçbir zaman sevgiliyi güvenli bir şekilde gizli tutamaz.

Şair burada hem çaresizlik hem de kıskançlık duygusunu hissettirmektedir. Âşık, sevgilinin güzelliğini saklayarak korumak ister fakat dünyanın her yeri rakiplerle doludur, bu durumda aşkı oldukça zorlaştırmaktadır.

Beyitte “âşık, yâr, ağyâr; her yer, cihân” sözleri arasında tenasüp vardır.

5 İmdi cevri itme begüm Dehhâniye
Kim dilinde tûti teg güftârı var

İmdi: 1. Bundan dolayı, bunun için, bu sebepten, öyle ise, o halde, binâenaleyh. 2. Şimdi.

ŦŦi: İŦittięi sesleri taklit eden, bazı kelimeleri söyleyebilen papağan tŦrŦnden bir kuş, dudu, dudu kuşu.

Teg: *E. T. TŦrk. ve halk ağzı.* Gibi.

GŦftâr: Kelam, söz.

(Beyim [ey sevgili], artık Dehhânî'ye haksızlık edip eziyet etme! Çünkü onun dilinde papağan gibi tekrar eden sözleri vardır.)

Şair bu beyitte doğrudan sevgiliye seslenmektedir. Klasik şiirde tŦtî, hoş ve tatlı sözler söyleyen, sevgiliyi överek nağmeler çıkaran bir varlık olarak bilinmektedir (GŦler, 2014: 62). Bu beyitte şair, dilinde tekrar eden sözlerinin değerini tutinin tekrar eden güzel nağmeleriyle özdeşleştirmektedir. Dilinden dökŦlen sözlerin sadece sevgiliye yönelik övgŦ dolu, güzel sözler olduğunu ifade etmektedir. Bundan dolayı sevgiliye haklı bir sitemi vardır: “Benim sana karşı olan sözlerim hep tatlıdır, benden sana zarar gelmez; neden bana haksızlık edip eziyet ediyorsun?” demektedir.

Şair, “çŦnkŦ onun dilinde papağan gibi tekrar eden sözleri vardır” ifadesiyle kendini savunurken ayrıca güzel söz söyleme gŦcŦnŦ tŦtîye benzeterek, şairlik yeteneğini de övmektedir.

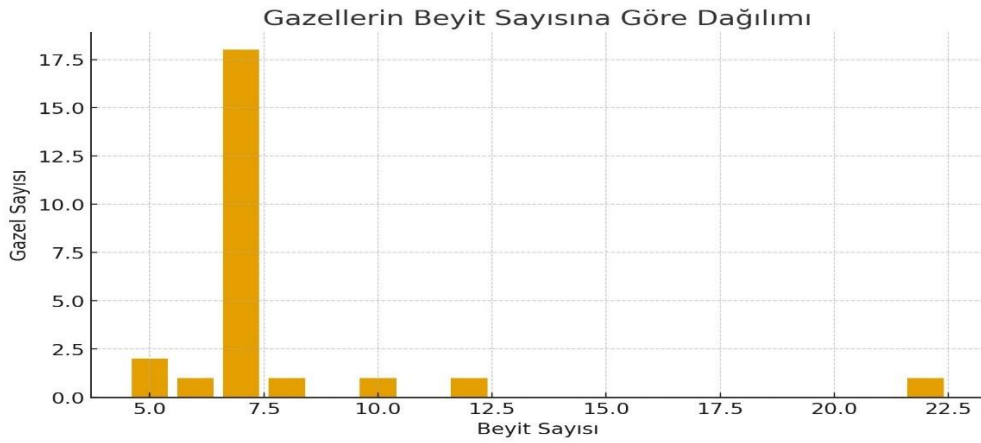
Beyte, begŦm (ey sevgili) hitabıyla başlanarak tedriç sanatı yapılmıştır. Sevgilinın dilinde papağanınki gibi sözleri olduğu söylenerek teşbih-i tam sanatı yapılmıştır. “Cevr, begŦm, tŦtî ve gŦftâr” kelimeleri belli bir ilişki içinde anıldığından tenasŦp sanatı yapılmıştır.

5. TARTIŞMA-SONUÇ VE ÖNERİLER

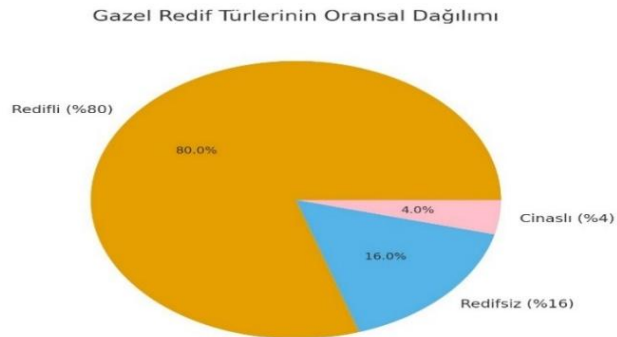
Bu tez çalışması *Hoca Dehhânî Dîvânı*'ndaki ilk 25 gazel üzerine yapılan bir şerh denemesidir. Tez çalışmasına konu olan gazeller şekil ve muhteva bakımından incelenmiştir.

1. Şekil Bakımından

Şerh edilmeye çalışılan gazellerin çoğunluğu 7 beyitlik gazellerden oluşmaktadır. Bu gazellerin 18 tanesi 7 beyitlik, 1 tanesi 6 beyitlik, 1 tanesi 8 beyitlik, 2 tanesi 5 beyitlik, 1 tanesi 10 beyitlik, 1 tanesi 12 beyitlik, 1 tanesi 22 beyitlidir. Bütün gazelerde mahlâs bulunmaktadır. 3. gazelde mahlâs beytinden sonra bir beyit daha eklenmiş olup müzeyyel gazele örnek olarak verilebilir. Ayrıca 3. gazel 22 beyit tutarında olduğundan mutavvel gazel örneğidir.



Müstef'îlün (4) kalıbı ile yazılan 4. gazel, musammat gazel tarzında yazılmıştır. Seçilen 25 gazelin 20'si müreddef gazeldir. Kalan 5 gazelden dördünün redifi yoktur, gazellerden birisinde cinastan faydalanmıştır.



Hoca Dehhânî'nin şiirlerinde redifleri bir ahenk unsuru olarak kullandığı görülmektedir. Bu çalışmada ele alınan 25 gazelin %80'inin redif kullanılarak

yazıldığı görülmektedir. Redif gibi önemli bir ahenk unsuru da cinastır. Şair, bir gazelinde cinas kullanırken diğer gazellerinde sadece kafiye unsurundan faydalanmıştır. 25 gazel arasında kafiyesi olup redifi olmayan gazellerin sayısının 5, hem kafiyesi hem de redifi olan gazellerin sayısı ise 20'dir. Bu 20 gazel içerisinde redifi ek hâlinde bulunan 1 gazel, redifi kelime hâlinde bulunan 13 gazel, redifi hem ek hem de kelime hâlinde bulunan 6 gazel bulunmaktadır.

Hoca Dehhânî'ye ait bu 25 gazelde "ek, kelime, ek + kelime" hâlinde redifler kullanılmıştır. Kelime hâlindeki gazellerden biri 3, üçü 2, diğerleri tek kelimeden oluşmaktadır. Gazelerde kullanılmış olan kafiye ve rediflerin dağılımı şöyledir:

Kelime halindeki redifler:

didiler gerçek imiş: (7. Gazel)
direm: (13. Gazel)
durur ikisi: (2. Gazel)
eyledi: (18. Gazel; 21. Gazel)
gider: (20. Gazel)
gözükmez: (16. Gazel)
idelüm: (6. Gazel)
idem: (8. Gazel)
ider: (10. Gazel)
isterem: (15. Gazel)
n'itdi gör: (23. Gazel)
yiri durur: (5. Gazel)

Ek hâlindeki redifler:

-î: (11. Gazel)

Ek + kelime hâlindeki redifler:

-e gitdi: (19. Gazel)
-ından mıdır: (4. Gazel)
-ı var: (25. Gazel)
-imiş bildük: (24. Gazel)
-i var: (22. Gazel)
-yet ide: (14. Gazel)

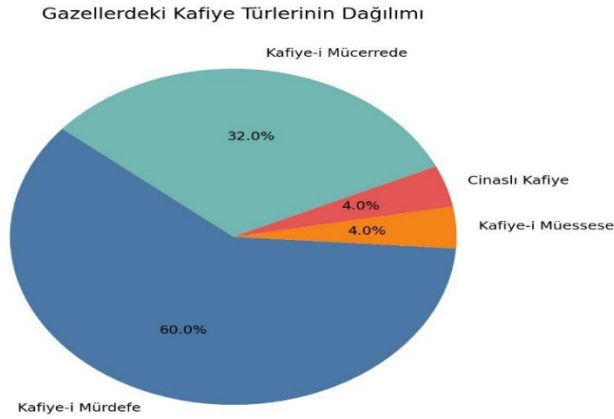
Hoca Dehhânî'nin redifleri

Kafiyeler:

-âr/-ar: kafiye-i mürdefe (1. Gazel; 21. Gazel; 25. Gazel)
--

-ân/-an: kafiye-i mürdefe (2. Gazel; 5. Gazel; 6. Gazel; 7. Gazel; 23. Gazel; 24. Gazel)
-ât: kafiye-i mürdefe (3. Gazel; 15. Gazel)
-âğ/-ağ: kafiye-i mürdefe (4. Gazel)
-âm: kafiye-i mürdefe (8. Gazel)
-r: kafiye-i mücerrede (9. Gazel; 11. Gazel; 22. Gazel)
-ûş/-oş: kafiye-i mürdefe (10. Gazel)
-k: kafiye-i mücerrede (12. Gazel)
-â/-a: kafiye-i mücerrede (13. Gazel)
-â: kafiye-i mücerrede (14. Gazel)
-âre/âra/ara: kafiye-i müessese (16. Gazel)
cinaslı kafiye: (17. Gazel)
-âş/aş: kafiye-i mürdefe (18. Gazel)
-l: kafiye-i mücerrede (19. Gazel)
-e: kafiye-i mücerrede (20. Gazel)

Yukarıdaki gazellerde bulunan kafiye ve rediflere ilişkin vermiş olduğumuz bilgilere göre, 15 gazelde kafiye-i mürdefe bulunurken, 1 gazelde kafiye-i müessese, 1 gazelde cinaslı kafiye, 8 gazelde kafiye-i mücerrede bulunmaktadır.



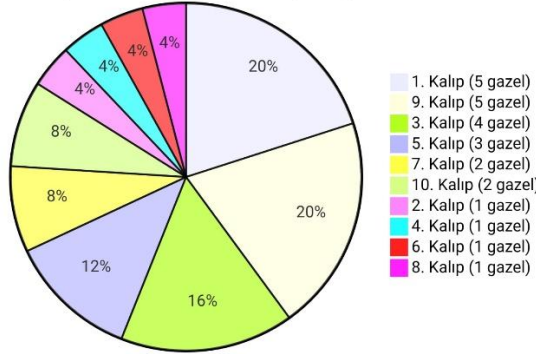
Hoca Dehhânî'nin kafiye-i mürdefe ve kafiye-i müessese'yi sık kullanılmasının nedeni Arapça ve Farsça kelimeleri kafiye olarak tercih etmesinden kaynaklanmaktadır. Cinasın kullanıldığı gazelde ise ses benzerlikleri ve ses uyumuna dikkat edilmiştir.

Arüz kalıpları:

Mef'ûlü / Fâ'ilâtü / Mefâ'ilü/ Fâ'ilün (5 adet)
Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün / Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün (1 adet)
Fe'ilâtün / Fe'ilâtün / Fe'ilâtün/ Fe'ilün (4 adet)

Müstef'îlün / Müstef'îlün / Müstef'îlün / Müstef'îlün (1 adet)
Mefâ'ilün / Fe'ilâtün / Mefâ'ilün / Fe'ilün (3 adet)
Müfte'ilün / Mefâ'ilün / Müfte'ilün / Mefâ'ilün (1 adet)
Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün (2 adet)
Fe'ülün / Fe'ülün / Fe'ülün / Fe'ül (1 adet)
Mef'ûlü / Mefâ'ilü / Mefâ'ilü / Fe'ülün (5 adet)
Müfte'ilün / Fâ'ilün / Müfte'ilün / Fâ'ilün (2 adet)

Aruz Kalıplarının Kullanım Sıklığı Dağılımı



Tez çalışması kapsamında şerh denemesine tabi 25 gazelde 10 farklı aruz ölçüsü kullanılmıştır. Şairin genellikle ahenk yönünden zengin, tekdüzelikten uzak aruz kalıplarını seçerek şiirine hareketlilik kazandırmaya çalıştığı görülmektedir. Anadolu sahasında aruzu sistemli olarak kullanan ve kuruculardan biri olarak kabul edilen şair, klasik şiir dilini çeşitli aruz kalıplarının potasında eritmeye çalışmıştır. Türkçede uzun ünlü bulunmamasının da etkisiyle şairin şiirlerinde imale gibi kusurlar kaçınılmaz olmuştur. Ancak bu tür kusurlar hemen her şairin şiirlerinde bulunan alelaide kusurlar olarak kabul edilmektedir.

Şairin gazellerinde dikkat çeken bir başka özellik ise yabancı kelimelerin azlığı, arkaik kelimeler ile Türkçe deyim ve atasözlerinin kullanılmasıdır.

2. Muhteva Bakımından

Bu şerh denemesinde, klasik Türk şiirinin kurucu isimlerinden olan Hoca Dehhânî'nin ilk 25 gazeli ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Beyitlerin dil, üslup, anlam ve mazmun yönünden şerhi yapılmaya çalışılmıştır. Bu çalışma neticesinde, Hoca

Dehhânî'nin hem döneme hâkim olan şiir zevkini ve anlayışını temsil ettiği hem de klasik şiirin başlangıç sürecinde kendine has ve özgün bir ses oluşturduğu tespit edilmiştir.

Hoca Dehhânî din dışı (lâdini) konuları şiirlerinde belirgin bir şekilde kullanmıştır. Klasik şiir geleneğinin diğer temsilcileri gibi az da olsa tasavvufî unsurlara da yer vermiştir. Bu durum her klasik şiir gibi tasavvufî mazmun ve remizlerinden haberdar olduğunu göstermektedir. Ancak bu durum onun mutasavvıf bir şair olduğunu göstermez:

Tā ki ola ulü'l-ebşāra delīl-i rūşen

Haţmiden düzdi bugün nāme-i tābān mişkāt (G.3/17)

Dü zebān olubanın sūsen uzatduğı dilin

İki dīnīleri nefy ide vü bire isbāt (G.3/18)

İlāhī esīrem necāt isterem

Ölüyem diri kıl hayāt isterem (G.15/1)

Aç ol genc-i rahmet kapusın baña

Ki bir müsteħakkām zekāt isterem (G.15/2)

Heves zūlmetinden öte çekmege

Çerāğ-ı hüdā nūr-ı zāt isterem (G.15/3)

Hoca Dehhânî'nin tevhit, naat ve münacat gibi şiir türlerini anımsatan kısıtlı sayıdaki beyitlerinin yanında din dışı konularda ve özellikle aşk, doğa ve eğlence gibi dünyevî konuların da işlendiği görülmektedir. Bunun yanı sıra şairin Allah'a dua, yakarış ve peygamber sevgisi gibi manevî temaları da işlemiş olduğu da görülmektedir. Elde edilen bu bulgular, Hoca Dehhânî'nin sanat anlayışının çok yönlü ve derin olduğunu ortaya koymaktadır.

Hoca Dehhânî'nin gazelleri, klasik şiirin temelini oluşturmuş olan mazmun geleneğinin Anadolu sahasındaki ilk örneklerini sergilemektedir. Şairin şiirlerinde “gül, lâle, sümbül, şarap, kadeh, yüz, göz, yanak” vb. gibi klasik mazmunlar önemli bir yere sahiptir. Özellikle Fars edebiyatından esinlenerek kullandığı mazmunları doğru ve yerinde kullanmıştır. Dehhânî, sevgilinin yüzünü güneşe ve aya, boyunu serviye, kaşını hilale benzetirken güzelliğini insanüstü varlıklarla ilişkilendirmektedir. Bu tasvirlerde teşbih, tenasüp, tezat, mübalağa, hüsn-i talil ve nida gibi söz ve anlam sanatlarını ustaca kullanan Dehhânî, klasik Türk edebiyatının geleneksel estetiğinin oluşmasında etkili olmuştur. Bu sayede Hoca Dehhânî, klasik şiir mazmunlarının Anadolu sahasına yerleşmesinde etkin bir rol oynamıştır.

Hoca Dehhânî gazellerinde sadece aşkı değil, aynı zamanda tabiatı ve tabiatın sesi olan unsurları da tema olarak işlemiştir. Bağ ve bahçelerde açan güller sevgilinin güzelliği karşısında bir gölge gibi değersiz kalmaktadır. Bülbülün gönülden kopan sesi ve iniltisi âşığın acı feryadına karışır. Hoca Dehhânî'nin beyitlerinde geçen gül, lâle, nergis, sümbül, bağ ve bahçe gibi mazmunlar aşkın sahnesini süsleyen tabiat unsurları olarak öne çıkmaktadır.

Hoca Dehhânî'nin gazellerinde felek, güneş, ay, yıldız vb. gibi kozmik unsurları da yoğun bir şekilde kullandığı tespit edilmiştir. Genellikle sevgilinin güzellik unsurlarıyla ilişkilendirilmiş olan bu unsurlar, bazen de talihin değişkenliği ve aşkın büyüklüğünü ifade etmek için kullanılmıştır. Bununla beraber Hoca Dehhânî bazı beyitlerinde dinî, efsanevî ve mitolojik şahsiyetlere telmihte bulunmuştur. Bu durum Dehhânî'nin sadece yerel değil, aynı zamanda klasik İran ve Türk şiir geleneğine de hâkim olduğunu göstermektedir.

Hoca Dehhânî'nin gazelleri dil ve üslup yönünden incelendiğinde, yaşadığı dönemin Türkçesi ile Arapça ve Farsça kelimelerini de kullandığı görülmektedir. Fakat kullanılan bu yabancı kelimeler, anlamı zorlaştıracak derecede yoğun değildir. Bu özelliğiyle Hoca Dehhânî, hem halkın anlayabileceği sade bir dili hem de klasik şiirinin ilerlemesiyle gelişecek olan sanatlı bir dili birlikte sunmaktadır.

Dehhânî'nin gazellerinde kullanmış olduğu aruz kalıpları, dönemin edebî çevresinde sıklıkla kullanılmakta olan kalıplarla örtüşmektedir. Bu durum, şairin hem

yaşadığı dönemin şiir estetiğine uygun hareket ettiğini hem de kendi üslubunu inşa eden bir şair olarak sözlerini rahatlıkla aruz kalıplarına dökkebildiğini kanıtlamaktadır.

Hoca Dehhânî, kullandığı söz varlığı, kendine özgü üslubu ve şiirlerinde işlemiş olduğu konular ile gerek yaşamış olduğu dönemde gerekse sonraki dönemlerde örneğine fazla rastlanılmayan şiirleriyle dikkat çekmektedir. Şair, 8. gazelde “vâsûht” aşkı örneklemesiyle kendine has üslubunu bize göstermiştir:

*Çün kulluğum beğenmedi bakmadı yüzüme
Ben dahı özgeye kul olam intikâm idem (G.8/2)*

*Ne lâzım ol döşekde yata bir hasîs-ile
Ben gözlerüme her gice uyku harâm idem (G.8/5)*

Hoca Dehhânî'nin yaşadığı dönemde yeni ve farklı bir bakış açısıyla eser vermiş olması, şairin cesur ve gelişime açık kişiliğini ve sanatsal yönünü göstermesi bakımından önemlidir.

Sonuç olarak, Hoca Dehhânî'nin gazelleri sevgilinin merkezde oluşu, aşk ve sevginin işleniş, tabiat unsurlarının sevgiliyle bağdaştırılması, mitolojik ve kozmik unsurların kullanması, sanatlı söyleyiş denemeleri ve az da olsa dinî-tasavvufî beyit denemeleriyle dikkate değerdir. Hoca Dehhânî'nin şiirleri, Anadolu sahasında klasik şiirin sağlam temeller üzerine inşa edilmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Dehhânî, din dışı konularda şiirler yazan ilk divan sahibi şair olması özelliğiyle değil, aynı zamanda şiirlerinde sergilemiş olduğu üslup ve edebî zenginlik ile de Türk edebiyatı tarihinde önemli ve özel bir yere sahiptir.

Bu çalışmada gazellerdeki anlamlara nüfûz edilmeye çalışılmıştır. Hoca Dehhânî'nin hangi duygu ve düşüncelerle şiirlerini kaleme almış olduğunu anlamaya ve bunları ifade etmeye gayret edilmiştir. Bu çalışma kapsamında elde etmiş olduğumuz sonuçların özelde Hoca Dehhânî'nin sanatı hakkında yapılan çalışmalara, genelde ise klasik edebiyat alanında yapılan şerh çalışmalarına katkı sağlaması temenni edilmektedir. Şairin diğer gazelleri üzerine yapılacak şerh denemeleriyle Dehhânî hakkında daha etraflıca değerlendirmeler yapılabilecektir.

KAYNAKÇA

- Anbar, E, N., 2018. Divan Edebiyatında Hayal Kavramı Üzerine Bir Değerlendirme. Akşemseddin III. İnsan ve Toplum Bilimleri Sempozyumu, 1-17.
- Açıl, B., 2015. Klasik Türk Şiirinde Estetik Bir Unsur Olarak Çiçekler. İstanbul: FSM İlmî Araştırmalar. İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, (5), 1-28
- Akar, A., 2012. Türk Dil Tarihi. (5. Baskı). Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Akdoğan, Y., (tarihsiz). Ahmedî Divanı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78357/ahmedi-divani.html>
- Akkuş, M., 1992. Metin Şerhi Geleneği Tarlan Mektebinden Haluk İpekten'e. Yedi İklim, Sanat, Kültür, Edebiyat Dergisi. 4(32), 67-68).
- Aktaş, H., 2008. Çağdaş Türk Şiirinde Hayvanlar Alemi. Yort Davul Yayınları, Rize.
- Akün, Ö, F., 1994. Divan Edebiyatı. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, (27), 389-427.
- Akün, Ö, F., 1994. XII. Türk Tarih Kongresi Bildiri Özetleri (12-16 Eylül 1994), Türk Tarih Kurumu Basımevi. Ankara.
- Alap, M, S., 2021. Klasik Türk Şiiri ve Urdu Klasik Şiirinde Sevgilinin Güzellik Unsurları. International Academic Social Resources Journal, 6 (24), 713-722.
- Alevoğlu, D., 2015. Şeyhi Dîvânı'ndan Seçilen Elli Gazelin Şerhi. Yüksek Lisans Tezi, Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Manisa.
- Aksoyak, İ, H., 2002. Metin Şerhi, Eski Türk Edebiyatı El Kitabı. Grafiker Yayınları, Ankara.
- Avcı, Sait (2023). "Muhibbi'nin Gazellerinde Güzellik Unsuru Olarak Saç". Gaziantep Üniversitesi Ayıntâb Araştırmaları Dergisi, 12-27.
- Ayçiçeği, B., 2014. Klâsik Türk Edebiyatı'nda Şerh Geleneği ve La'lî-Zâde Abdülbaki (ö. 1746)'nin 'Meslekü'l-Uşşâk' Kasidesinin Şerhi. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 7(32), 26-37.
- Aydın, O., 2020. Nedim Dîvânı'nda Kozmik Unsurlar. İzmir: Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 13(69), 27-39.

- Babacan, İ., 2010. Şeyh Gâlib'in Gazellerinde “Vâsûht” Tarzı Aşkın İzleri. TÜBAR-XXVIII. 57-68.
- Bağış, A., 2021. Şeyh Gâlib Divanı'ndaki İlk Elli Gazelin Şerhi. Yüksek Lisans Tezi, Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siirt.
- Bayram, Y., 2007. Klasik Türk Şiirinde Duyguların Dili: Çiçekler. Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 2(4), 209-219.
- Bayram, Y., 2007. Klasik şiirde Tarımsal Ürünler. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi (Özel Sayı), 1-15.
- Berber, N., 2024. Şeref Hanım Divanı'ndaki İlk 25 Gazelin Şerhi. Yüksek Lisans Tezi, Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Karabük.
- Bıçak, N., 2023. Klasik Türk Şiir'inde Vahdet-i Vücûd Felsefesi. Dil ve Edebiyat Araştırmaları. (28), 152-171.
- Bilen, S., 2024. Baki ve Şeyhülislam Yahya Divanlarında Ağaç. Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi, (17), 16-39.
- Birişik, A., 2007. Rahmet. TDV İslâm Ansiklopedisi, (34), 419, İstanbul.
- Cebecioğlu, E., 2009. Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü (5. basım), Ağaç Kitapevi Yayınları.
- Ceylan, Ö., 2007. Kuşlar Dîvânı-Osmanlı Şiir Kuşları. Kapı Yayınları, İstanbul.
- Ceylan, Ö., 2000. Tasavvufî Şiir Şerhleri(1. baskı). Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Çalışkan, H., 2009. Şeyhî Divânı'ndan Seçilen Elli Gazelin Şerhi. Yüksek Lisans Tezi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Çelik, M, F., 2015. Klasik Şiirde Badem. Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, (14), 47-66.
- Çeltik, H., 2010. Âşığın Trajik İkilemi: Vuslat ve Ayrılık. Turkish Studies, 5(3), 136-145.
- Çiftçioglu, İ., 2002. Karamanlı Dönemi Şehnâme Yazarları ve Eserleri Üzerine. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 4(2), 57-66.

- Çolak, A., 2023. Klasik Türk Şiirinde ‘İrem’ Kelimesinin Kullanımı Üzerine. *Avrasya Uluslararası Araştırma Dergisi*, 11(36), 363-392.
- Dağlar, A., 2017. Şair Âşığın Toprakla Hâlleşmesi. *Türk Dili*, (792), 42-47.
- Değer, M. B., 2020. Klasik Türk Şiirinde Âşığın Sevgili İle Vuslatı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (101), 115-134.
- Derdıyok, İ. Ç., 1994. Hoca Dehhânî'nin Kasidesine Tematik Bir Bakış. *Yedi İklim*, (55), 59-63.
- Devellioğlu, M., 1996. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat* (13. baskı). Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Dilçin, C., 2003. Cumhuriyet'in 80. Yılında Divan Şiiri Üzerine Düşünceler. *Türkoloji Dergisi*, XVI(2), 1-21.
- Direk, N., 2019. Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk'ında Bezm. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, II, 1-26.
- Doğan, M., 1996. *Büyük Türkçe Sözlük*. İz Yayınları, İstanbul.
- Doğan, M. N., 2002. *Eski Şiirin Bahçesinde*. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Doğan, M. N., 2012. Klasik şiirde “Şarap” Metaforları. *Journal of Turkish Language and Literature*, 38(38), 63-98.
- El-İsfahânî, R. (2010). *El-Müfredât* (Terc.: Abdülbaki Güneş ve Mehmet Yolcu), İstanbul: Çıra Yayınları.
- Erdoğan, M., 1997. Edebiyatımızda Şerh Geleneğine Genel Bir Bakış. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (1), 286-293.
- Erdoğan, N., 2021. Bir Devrin Başlangıcı Hoca Dehhânî. *Simit Çay Kültür ve Edebiyat Yayını "Betik"*, (3), 3-8.
- Erdoğan Taş, M., 2018. *Güzellik Unsurlarıyla Klasik Şiirde Sevgili*. Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Ergüleç, H., 2023. Karamanlı Nizâmî Dîvânı'nda Kuşlar. *Türk Dili ve Edebiyatı İncelemeleri Dergisi*, (1), 1-11.

- Ersoy, E., ve Ay, Ü., 2015. Hoca Dehhânî Hakkında Yeni Bilgiler. Divan Edebiyatı Araştırmalar Dergisi, (15), 1-26.
- Ersoy, E., ve Ay, Ü., 2017. Hoca Dehhânî Divanı. Türkiye Bilimler Akademisi, Ankara.
- Eskigün, K., 2006. Klasik Türk Şiirinde Efsanevi Kuşlar. Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kahramanmaraş.
- Genç, İ., 2007. Klâsik Türk Edebiyatı Metinlerini Anlamada Modern Yaklaşımlar. Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 2(4), 393-404.
- Gök, S., 2019. Nedim Divanı'nda Göz'ün Tahlili. TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi, (18), 180-209.
- Güleç, İ., 2010. Klasik Türk Edebiyatı Metinleri Nasıl Şerh Edilmeli?. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 42(42), 83-111.
- Gülhan, A., 2008. Klasik şiirde Meyveler ve Meyvelerden Hareketle Yapılan Teşbih ve Mecazlar. International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 3(5), 345-375.
- Güllü, H., 2025. Hoca Dehhânî'nin Divanı'nda Halk Unsurları. Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi Edebiyat Fakültesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Uluslararası Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırma Dergisi. 12(118), 643-649.
- Hakverdioğlu, M., (?). Sevgili Neden Servi Boyludur?. Amasya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, (7), 215-230.
- Hayır, K., 2023. Klasik Türk Şiirinde Hokka. Türkiye'nin Mirası Somut Olmayan Kültürel Miras Serisi I. Sandık, Sepet, Sele vd. Kitabı. Lale Yayıncılık, 401-416.
- İlaydın, H., 1974. Anadolu'da Klasik Türk Şiirinin Başlangıcı. Türk Dili Dergisi, (275), 765-774.

- İlaydın, H., 1978. Dehhânî'nin Şiirleri. Ömer Asım Aksoy Armağanı, Yazı Kurulu: Mustafa Canpolat, Semih Tezcan, Mustafa Şerif Onaran, TDK Yayınları, s.137-176.
- İpek, A., 2010. Klâsik Türk Şiirinde Sembolik Bir Değer Olarak Gül. Adıyaman: Ulusal Eski Türk Edebiyatı Sempozyumu (15-16 Mayıs 2009): Bildiriler Kitabı, 1-9.
- İpekten, H., 1997. Nâilî Hayatı Sanatı Eserleri (2. baskı). Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kaçar, M., 2012. Hoca Dehhânî'yi Başkasının Şiiriyle Tanımak: Kemâl Paşazâde'nin Dehhânî'ye Atfedilen Gazelleri. Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. (4), 39-47.
- Kanter, M, F., 2018. Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde Anasır-ı Erbaa. Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, (20), 110-126.
- Kaplan, Y., 2018. Mimarî Ve Dinî Yapı Olarak Cami ve Cami İle İlgili Unsurların Divan Şiirine Yansımaları. Uluslararası Cami Sempozyumu Bildiriler Kitabı, İnönü Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları No: 3, 469-498 s, Malatya.
- Karabulut, M., 2022. Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Gül Sağnağı. 2. International Marmara Scientific Research And Innovation Congress (19-20 Nisan 2022), 323-331.
- Karahan, A., 1995. Enverî. TDV İslâm Ansiklopedisi. (11), 267-268, İstanbul.
- Karataş, A., 2013. Klasik Edebiyatımızın Aynasına Yansıyan Adalet. TDV-İstanbul Müftülüğü Dergisi, (18), 61-65.
- Kaya, B., 2020. Leylâ Hanım ve Şeref Hanım Divanı'nda Âşık, Sevgili ve Rakip Tasavvuru. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 13(71), 43-56.
- Kırbaş, M., 1991. Deyimler Sözlüğü. Koza Yayınları, Ankara.
- Kızıлтаş, A., 2020. Klasik Şerh Geleneği: Yûnus Edîb ve Şerh-i Dîvân-ı Şevket İsimli Eseri Üzerine Bir İnceleme. Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi, 7(18), 149-176.

- Kocakaplan, İ., 2014. Açıklamalı Edebi Sanatlar (8. baskı). Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Koçu, R, E., 1967. Türk Giyim Kuşam ve Süsleme Sözlüğü (1. baskı). Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara.
- Korkmaz, Z., 2013. Türkiye Türkçesinin Temeli Oğuz Türkçesinin Gelişimi. TDK Yayınları, Ankara.
- Kola, F., 2016. Aşka Dair Bazı Tasavvurlar (XVI. Yüzyıl Divanlarındaki Aşk Redifli Gazellerden Hareketle). Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature, (2), 67-94.
- Kortantamer, T., 1994. Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi. EÜEF Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi. (8), 1-10.
- Koşık, H, S., 2020. Klasik şiirde Sevgilinin Güzellik Unsuru Olarak Püskürme Ben. Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi, (12), 113-129 s, İzmir.
- Köprülüzâde, F., 1926. Selçukîler Devrinde Anadolu Şairleri Hâce Dehhânî. Hayat Mecmuası, (1), 4-5.
- Köprülüzâde, F., 1928. Selçukîler Devri Edebiyatı Hakkında Bazı Notlar. Hayat Mecmuası, (103), 4.
- Köprülü, F., 1980. Türk Edebiyatı Tarihi. Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Kut, G., 1988. Yazmalar Arasında II. Osmanlı Araştırmaları VII-VIII, 182-198 s, İstanbul.
- Kut, G., 2004. Türk Dünyası Edebiyat Tarihi, C.IV. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 304-564 s, Ankara.
- Kuzu, F., 2023. Hoca Dehhânî'nin "İdem" Redifli Gazelinde "Vâsûht Tarzı Aşk" veya Geleneğin Sorgulanması. Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (37), 841-851.
- Kurnaz, C., 1996. Hayali Bey Divanı'nın Tahlili. MEB Yayınları, İstanbul.

- Kurnaz, C., 2013. Divan Edebiyatı ve Türk Kimliği (2. baskı). Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara.
- Kurnaz, C., 2003. Eski Türk Edebiyatı (3.baskı)”. Bizim Büro Basım Yayın Dağıtım San. Tic. Ltd. Şti, Ankara.
- Kut, G., 1991. 13. Yüzyılda Anadolu’da Şiir Türünün Gelişmesi. Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten. (39), 127-136.
- Mansuroğlu, M., 1947. Anadolu Türkçesi (XIII. asır) Dehhânî ve Manzuneleri. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Mezunları Cemiyeti Yayını. Burhaneddin Erenler Matbaası. (2), 1-43.
- Macit, M., 2002. Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları, Eski Türk Edebiyatı El Kitabı. Grafiker Yayınları, Ankara.
- Mengi, M., 2015. Eski Türk Edebiyatı Tarihi: Edebiyat Tarihi-Metinler (22. baskı). Akçağ Yayınları, Ankara.
- Mengi, M., 1997. Metin Şerhi, Tahlili ve Tenkîdi Üzerine Düşünceler. Dergâh. VII(93), 8-10.
- Mengi, M., 2000. Metin Şerhi, Tahlîli ve Tenkîdi Üzerine. Divan Şiiri Yazıları. (1. baskı). Akçağ Yayınları, Ankara.
- Nazik, S., 2019. Sevgilinden Güzelliğinin Zekatını İstemek. e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi, 11(24), 931-952.
- Onay, A, T., 1996. Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar. MEB Yayınları, İstanbul.
- Onay, A, T., 2019. Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü (Hızl.: Cemal Kurnaz) (3.baskı), Kurgan Edebiyat, Ankara.
- Öner, E., 2008. Gevheri Divanı’da “Kuşlar”. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 1(5), 554-575.
- Özcan, H., 2013. Halk Şairlerinin Dilinde Tuz. Milli Folklor Dergisi, (52), 101-109.

- Özerol, N., 2020. Klasik Türk Şiirinde Bir Sembol Olarak “Diken”. Külliyyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi, (10), 23-41.
- Özkan, Ö., 2005. Bir Tedavi Bitkisi Olarak Gül'ün Klasik şiirdeki Görünümleri. Sosyal Bilimler Dergisi, 7(2), 30-41.
- Özkan, M., 2013. Türk Dilinin Gelişme Alanları ve Eski Anadolu Türkçesi (4. baskı). Filiz Kitabevi, İstanbul.
- Pala, İ., 2022. Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü. Kapı Yayınları, İstanbul.
- Poyraz, Y., 2014. Âşık Tarzı Türk Şiirinde Divan Şiiri Hayal ve Mazmunlarının Kullanılması. Folklor/Edebiyat, 20(80), 245-273.
- Sefercioğlu, M, N., 2001. Nev'î Divanı'nın Tahlili (2. baskı). Akçağ Yayınları, Ankara.
- Selçuk, B., 2005. Fuzuli'de Gözyaşı. Ekev Akademi Dergisi, (25), 233-247.
- Sönmez, H., 2021. Bâkî Divanında Sembolik Bir Mekân Olarak Kâbe. International Eurasian Conference on Educational & Social Studies, ECLSS, 945-956.
- Sürgit, A., 2023. Avnî Divanı'nda Gül Mazmununun Kullanım Biçimleri. Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi, (13), 144-154 s, İstanbul.
- Şahin, K, Ş., 2011. Sevgilinin Güzellik Unsurlarından Saç ve Saçın Âşık Üzerindeki Etkisi. International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 6(3), 1851-1867.
- Şahin, E., 2017. Klâsik Türk Edebiyatı Metinlerinde Nil Nehri. Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, (19), 275-312 s, İstanbul.
- Şanlıtürk, A., 2023. Klasik Türk Şiirinde Peri ve Peri İle İlgili Motifler. Bitig Türkoloji Araştırmaları Dergisi, (2), 1-16.
- Şenödeyici, Ö., 2014. Gazeller Ve Güzeller Üzerine (1. baskı). Kesit Yayınları, İstanbul.
- Şentürk, A, A., 1994. Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyare ve Sabitler (Burçlar). Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, (90), 131-179.

- Şentürk, M., 2007. Ahmed-i Dâî Divânı'ndan İlk 50 Gazelin Şerhi. Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Sevinçli, V., 2007. Hatiboğlu Letâifnâme. Töre Yayın Grubu, İstanbul.
- Şikârî, 2005. Karamannâme. Hazırlayanlar: Metin Sözen-Necdet Sakaoğlu, Karaman Belediyesi Yayını, İstanbul.
- Tarlan, A, N., 2023. Fuzûlî Divanı Şerhi (12. baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Tarlan, A, N., 1937. Metin Şerhi'ne Dair. Sühulet Basım Evi, İstanbul.
- Tarlan, A, N., 2017. Edebiyat Meseleleri, Edebiyat Üzerine Edebi San'atler Metinler Şerhine Dair Metin Tamiri. (1. Baskı). Akçağ Yayınları, Ankara.
- Tolasa, H., 2001. Ahmed Paşa'nın Şiir Dünyası (2.baskı). Akçağ Yayınları, Ankara.
- Tunç, S., 2010. Klasik Türk Şiirinde Kadın Şahsiyetler. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Klâsik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı-Prof. Dr. Turgut Karabey Armağanı, 3(15), 233-267.
- Türk, V., 2009. Hatiboğlu-Bahrü'l-Hakâyık. TDK Yayınları, Ankara.
- Uludağ, S., 2005. Tasavvuf Terimleri Sözlüğü (2. baskı). Kabcı Yayınevi, İstanbul.
- Ünver, İ., 1998. Hoca Dehhânî. TDV İslâm Ansiklopedisi, (18), 187-188, İstanbul.
- Üstüner, K., 2007. Klasik Şiirde Tasavvuf. Birleşik Yayınları, Ankara.
- Yavuz, K., 2013. XIV.-XV. Yüzyıllar Türk Edebiyatı (2. baskı). Anadolu Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Yılmaz, Ş., 2025. Habib Bin Hâce Dâvûdü'l -Musûlî'nin Kimyâ-yı Saâdet Şerhi (İnceleme-Metin). Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Yekbaş, H., 2008. Metin Şerhi Geleneği Çerçevesinde Şârihlerin Divan şiirine Yaklaşımları. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmalar Dergisi, (2), 189-217.
- Yılmaz, A., 2024. Âşık Ömer Divanı'nda Açan Klasik Türk Şiiri Çiçekleri. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 17(46), 704-726.
- Yılmaz, H., 2025. Süsenin Klasik Türk Şiirindeki Anlam Yolculuğu. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 9(1), 343-367.

- Yılmaz, O., 2007. Klâsik Şerh Edebiyatı Literatürü. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 5(9), 271-304 s, İstanbul.
- Yılmaz, G, A., 2021. “Lezîz” Redifli Gazellerde Sevgilinin Dudağının Tatlı Yiyeceklerle İlişkisi. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 10(3), 926-942.
- Yıldız, A., 2017. Klasik Türk Şiirinde Menekşe İle İlgili Benzetmelerin Kökeni Üzerine. Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, (19), 433-450.
- Yilter, S., 2022. Bir Sâkînâme Örneği Olarak Dehhânî'nin “Ola” Redifli Gazeli. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 11(1), 92-122.
- Zavotçu, G., 2014. Dîvân Şairlerinden Gazeller I (2. baskı). Umuttepe Yayınları, İstanbul.

Elektronik Kaynak

TDK Büyük Türkçe Sözlük: [Link](#)

TDK Güncel Sözlük: [Link](#)

TDK Tarama Sözlüğü: [Link](#)